

(PROGRAMA DOBLE)

EL PELELE

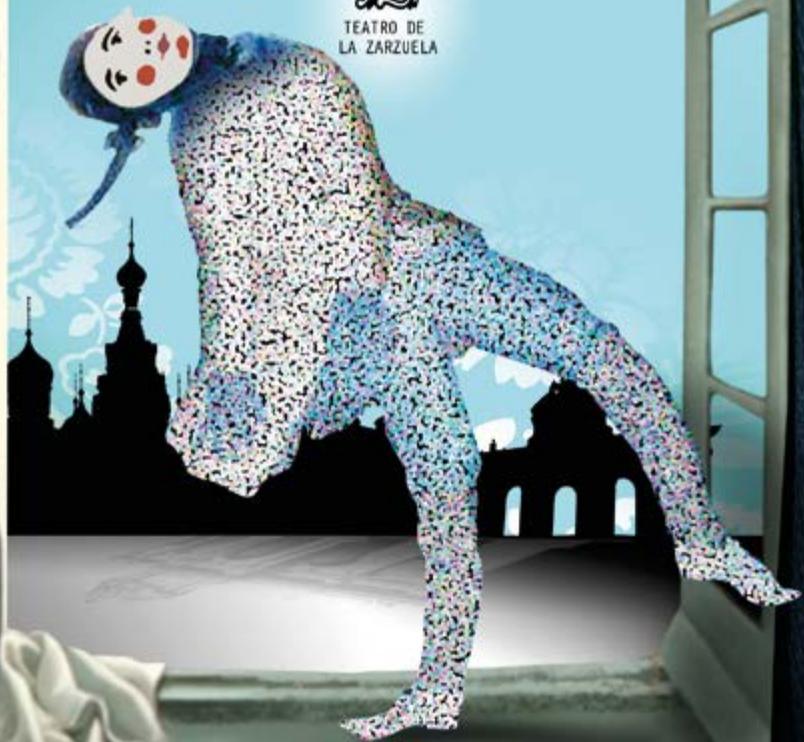
TONADILLA A SOLO DE CIPRIANO DE RIVAS CHERIF
MÚSICA DE JULIO GÓMEZ

MAVRA

ÓPERA CÓMICA EN UN ACTO DE BORÍS KOJNÓ
MÚSICA DE ÍGOR STRAVINSKI



TEATRO DE
LA ZARZUELA



CUADERNO DIDÁCTICO
GUÍA DEL PROFESOR

Duración aproximada: **55 minutos**

Coordinación: **Departamento de actividades pedagógicas**

Textos: **Celia Lumbreras**

Coordinación editorial: **Víctor Pagán**

Diseño de portada: **Bernardo Rivavelarde**

Diseño de interior y maquetación: **Antonio Ballesteros**

Los textos contenidos en este cuaderno pueden reproducirse libremente, citando la procedencia y los autores de los mismos.

NIPO: 035-16-009-5 D.L.: M-1148-2016



La función del día 6 se transmite en directo por Radio Clásica de RNE, y en vídeo (*streaming*) a través de www.march.es/directo



[PROGRAMA DOBLE]

Textos de **Celia Lumbreras**

Con la colaboración especial de **Tomás Muñoz**

EL PELELE

TONADILLA A SOLO DE **CIPRIANO DE RIVAS CHERIF**

MÚSICA DE **JULIO GÓMEZ**

Estrenada en la versión orquestal en el Teatro de la Comedia de Madrid, el 7 de marzo de 1925, y en la versión para voz y piano en Casa Aeolian de Madrid, el 30 de octubre de 1930

Unión Musical Española Editores (Madrid, 1925)

MAVRA

ÓPERA CÓMICA EN UN ACTO DE **BORÍS KOJNÓ**,
BASADA EN EL CUENTO *LA CASITA DE KOLOMNA* (1883) DE **ALEKSANDR PUSHKIN**

MÚSICA DE **ÍGOR STRAVINSKI**

Estrenada en la versión con piano en el Hotel Continental de París, en mayo de 1922, y en versión orquestal en la Ópera Garnier de París, el 3 de junio de 1922

Edición de Joseph Horowitz
Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd. (Reino Unido, 1947)

Coproducción de la Fundación Juan March y el Teatro de la Zarzuela

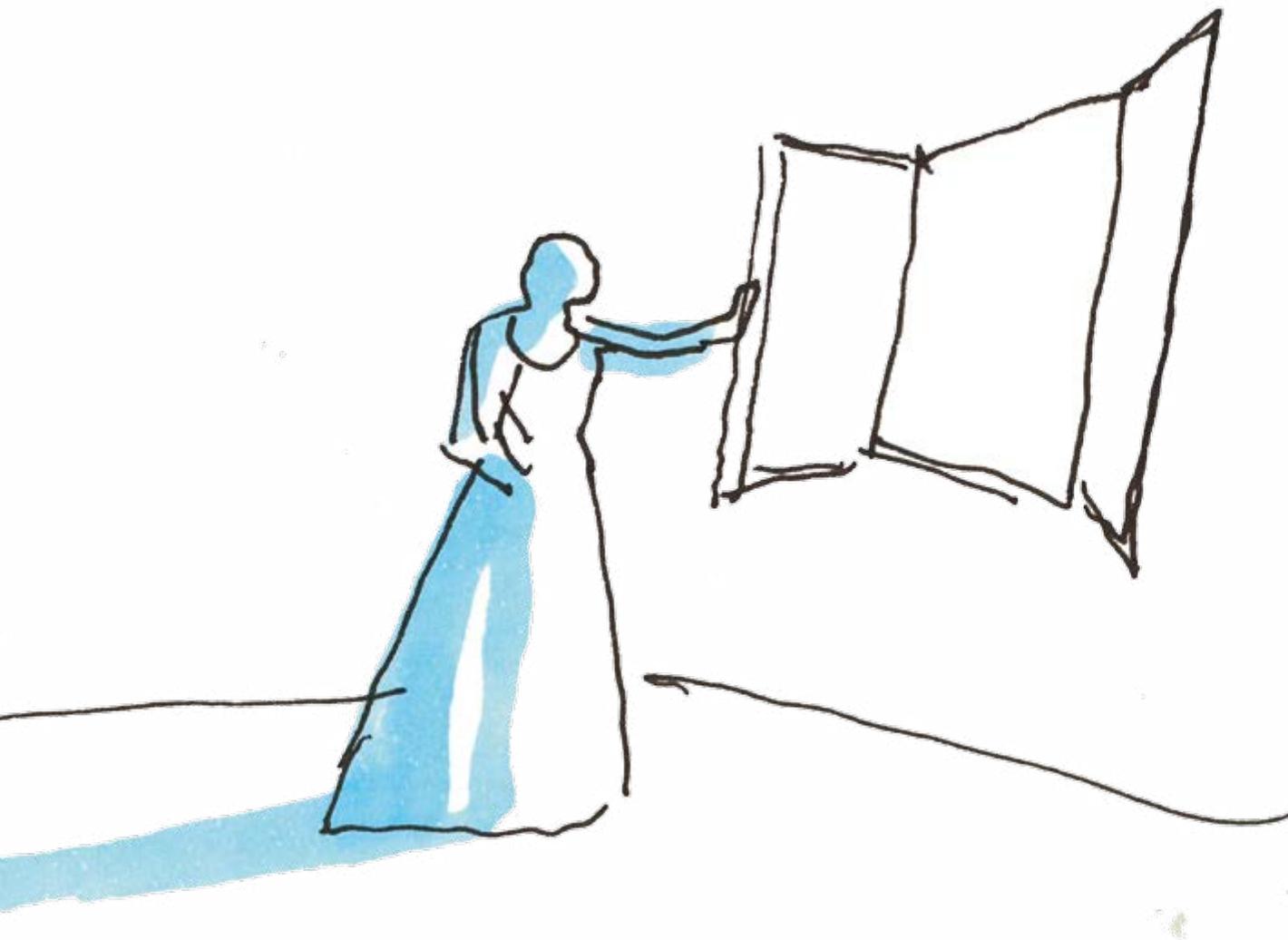
[SALÓN DE ACTOS DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH]

3, 9, 10 de abril de 2016, 12:00 horas (entrada libre)

6 de abril de 2016, 19:30 horas (entrada libre)

4, 5, 7 de abril de 2016, 11:30 horas (funciones escolares)

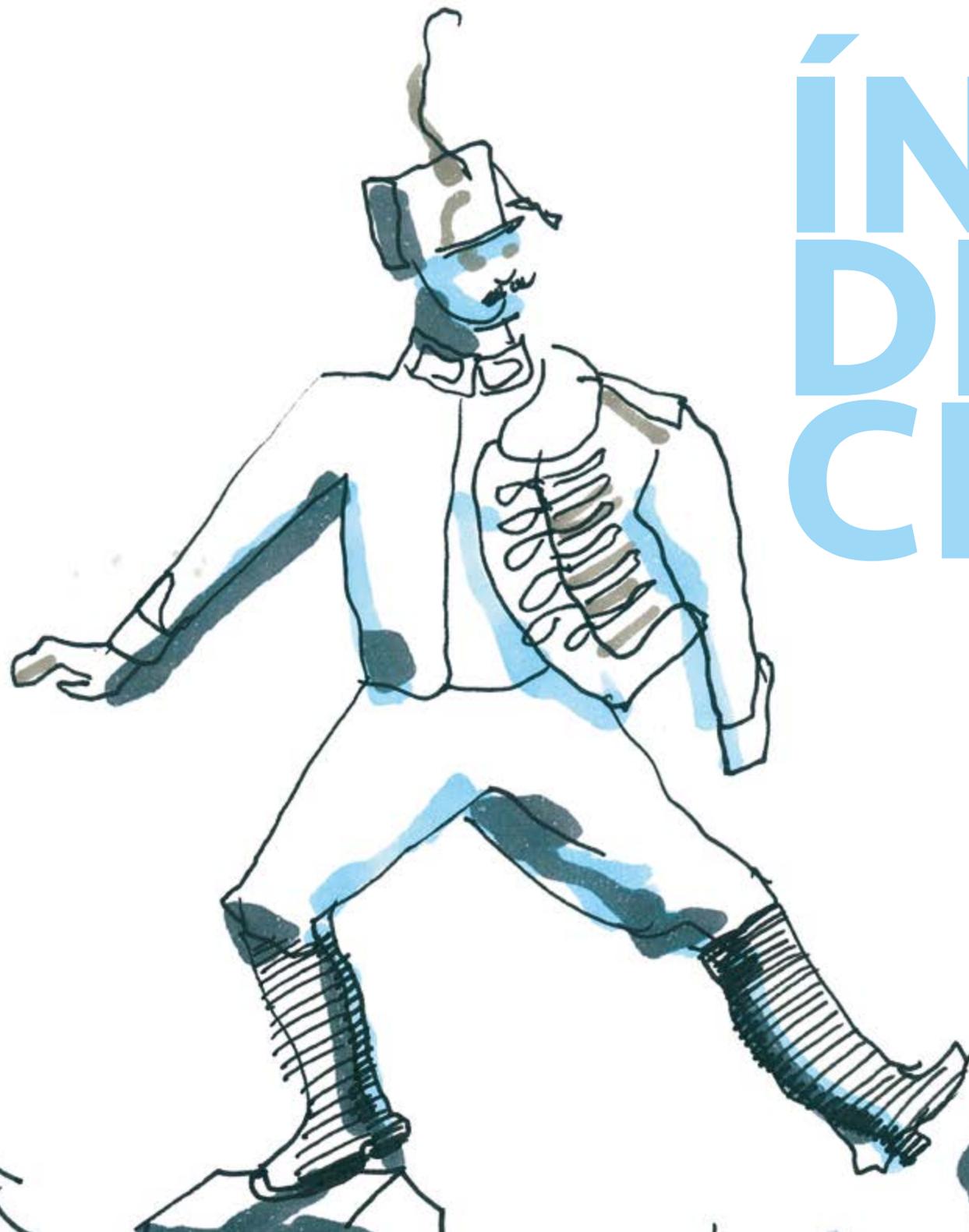
TEMPORADA 2015/16



Una temporada más ofrecemos al público escolar y al público en general una programación entretenida y variada con obras musicales de gran calidad, de fino humor y con personajes inolvidables. Para el público joven nos volvemos a aproximar al teatro de cámara presentando en coproducción con la Fundación Juan March *El pelele* de Julio Gómez, recuperación de un título importante, y su coetánea *Mavra* de Ígor Stravinski, basada en un cuento de Aleksandr Pushkin —ambas en programa doble—, o las tres *Tonadillas* de Blas de Laserna, obras del siglo dieciocho cargadas de costumbrismo y crítica social.

El público infantil va a disfrutar de *Pinocho*, obra sobre este famoso personaje con música de Pierangelo Valtinoni, que ha sido representada en distintos idiomas en varios teatros europeos, y que ahora se estrena en España en castellano. Todo esto nos permite desarrollar unas propuestas escénicas en la que los géneros teatrales nos llevan por un recorrido lírico que va desde la Ilustración hasta la actualidad.

ÍNDICE



VOCABULARIO	6
PROPUESTA DEL DIRECTOR DE ESCENA	8
Coser y cantar (de Madrid a San Petersburgo)	
Tomás Muñoz	
LAS OBRAS	12
Celia Lumbreras	
Biografías de los autores	16
Personajes	20
Argumentos	22
Números musicales	26
PROPUESTA PEDAGÓGICA	30
Referencias para el profesor	31
Actividades previas	32
Actividades posteriores	46
REPARTOS / FICHA ARTÍSTICA	48

Dosillo. Es un grupo formado por dos notas musicales de igual duración y que se tocan en el tiempo en el que deberían de tocarse tres. Se marca con el signo de un arco y un pequeño n.º 2 en el centro encima de las dos notas.

Glissando. Significa resbalar, deslizar. Es un efecto musical que consiste en pasar rápidamente de un sonido a otro más agudo o más grave, pero haciendo que se escuchen todos los sonidos intermedios entre ellos.

Particella (o partichela). Es una partitura en la que únicamente está escrita la música que debe interpretar un solo intérprete o un grupo de ellos. Por otro lado, existe la partitura general en la que aparece toda la música que han de tocar todos los músicos a la vez.

Pasacalle. Forma musical de ritmo vivo y de origen popular español que se interpreta en las calles por músicos ambulantes.

Politonalidad y politonalismo. Simultaneidad de dos (bitonalidad) o más tonalidades diferentes. Con tal superposición se aspira a destacar los planos sonoros, ya oponiendo timbre, ya oponiendo tesituras o coloridos. Es un movimiento de principios del siglo XX, aunque tenga sus raíces en el pasado, cuyos principales cultivadores han sido Darius Milhaud, Béla Bartók, Arthur Honegger e Igor Stravinski.

Rallentando. Se trata de una disminución gradual de velocidad en la música. Es similar al ritardando.

Rol. Del inglés *role* y del francés, *rôle*. Papel de un actor o cantante. Cargo o función que un personaje cumple en una obra dramática.

Seguidilla. Tipo de canción española —de ritmo ternario y movimiento animado— acompañada de danza, típica de las comunidades autónomas de Castilla-La Mancha, Comunidad de Madrid y el sur de Castilla y León. Solía acompañarse de castañuelas, guitarras, bandurrias o botella de anís con llave.

Tonadilla. Género lírico-dramático con variedad de personajes y, en algunos casos, de lugares de acción, dividida en distintos aires o piezas musicales, que unas veces se cantan seguidos y otras con intermedios puramente recitados.

Trémolo. Significa trémulo, tembloroso. Es un efecto musical que consiste en la fluctuación de la intensidad de una nota, bien en su volumen o en su amplitud (rápida repetición). En los instrumentos de percusión puede tratarse de un redoble.

VOCA BULA RIO



PROPUESTA

DEL DIRECTOR DE ESCENA

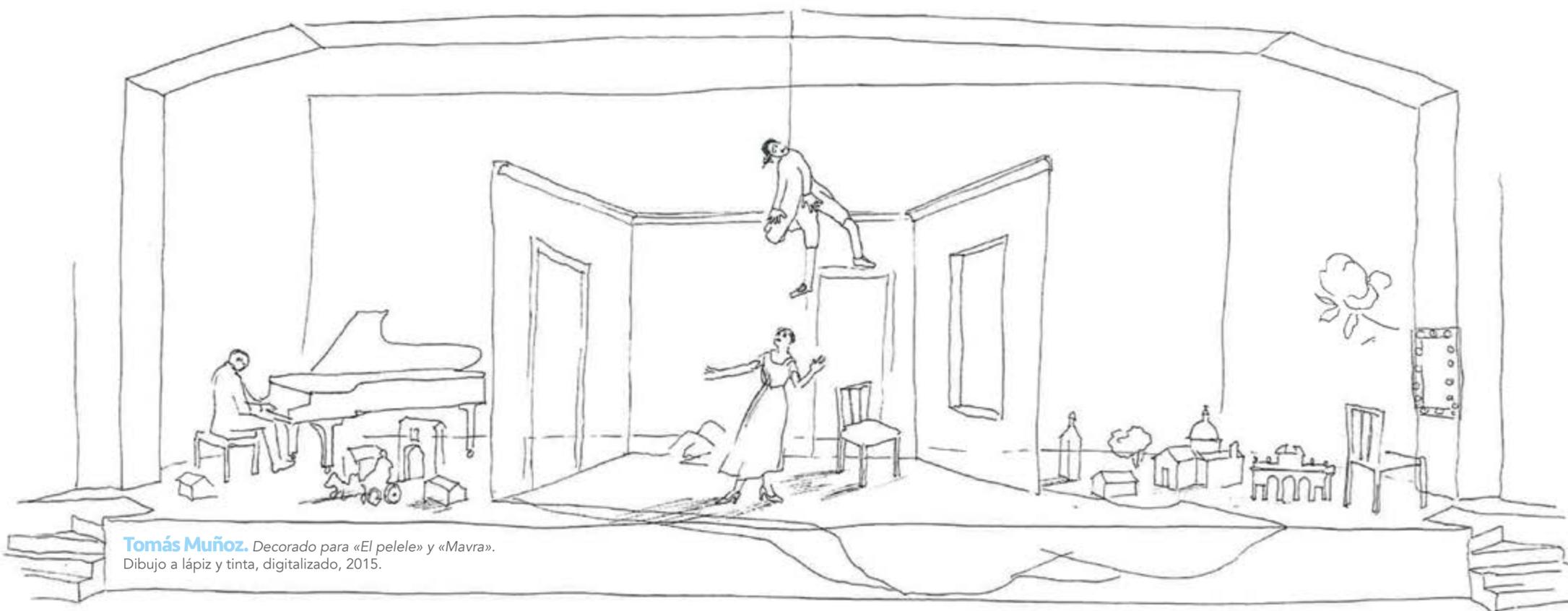
Coser y cantar (de Madrid a San Petersburgo)

El pelele y *Mavra* comienzan con la misma imagen: una joven cose junto a la ventana mientras espera la llegada del amado.

En *El pelele*, la joven protagonista se llama Cayetana. Vive sola y sueña con ver aparecer un novio bajo su ventana. Pero este amado no existe y los posibles pretendientes pasan de largo. Como la espera se hace larga, la joven decide satisfacer su deseo recurriendo a un ingenioso ardid: confeccionar un pelele con los montones de ropa que tiene para remendar. ¿Cumplirá este pelele las fantasías de Cayetana?

En *Mavra*, la joven protagonista se llama Parasha. Al poco de empezar la obra, aparece su amado Vasili, un húsar que entra en la casa dando un salto por la ventana. Parasha vive con su madre e intenta ocultar a su novio recurriendo a otro ardid de resultado incierto: disfrazar a su amado de cocinera y presentarlo a su madre como la sustituta de la difunta criada. ¿Llegará a buen término este engaño?

El pelele y *Mavra* están compuestas en la misma época —la primera en 1925 y la segunda en 1922— y coinciden en volver la mirada hacia el pasado. En el caso de Stravinski, esta actitud es propia del llamado “retorno al orden” que caracteriza el inicio de los años 1920 tras la eclosión de las primeras vanguardias. Así, frente al internacionalismo y ruptura de las vanguardias, el músico ruso se interesa ahora por el folclore nacional y por la recuperación de tradiciones escénico-musicales que le son propias. En el caso de Julio Gómez, esta mirada retrospectiva no es una reacción frente a una vanguardia en la que nunca ha militado sino una actitud consustancial al nacionalismo popular en el que su música se ha detenido, un nacionalismo estilizado que mira hacia el legado musical decimonónico español.



Tomás Muñoz. Decorado para «El pelele» y «Mavra».
Dibujo a lápiz y tinta, digitalizado, 2015.

En *El pelele* la mirada a la tradición comienza por la forma escénica empleada: la tonadilla, un género musical exclusivamente español, de tema folclórico, muy representado en los siglos XVIII y XIX, y que la corriente clasicista de los años 1920 intenta recuperar.

El texto de *El pelele* está inspirado en el cuadro de Goya del mismo título, que ilustra la tradición española de los siglos XVIII y XIX de manteo de un pelele por parte de mozas casaderas que dan forma ritual a su deseo de abandonar la soltería. El hecho de que la protagonista de *El pelele* se llame Cayetana, como la duquesa amiga del pintor, subraya el carácter goyesco de la tonadilla.

El españolismo, y en concreto el casticismo madrileño, está presente en el lenguaje popular de Cayetana, en los pantalones de torero que remienda, o en las alusiones a costumbres madrileñas como pasar por debajo del arco de la Pasa, una especie de arco de triunfo que una soltera necesitaba cruzar para casarse, ya que en esta calle se encontraba la Vicaría del Arzobispado de Madrid.

El texto de *Mavra* está inspirado por el poema satírico de Pushkin *La casita de Kolomna*, nombre de un barrio popular de la vieja San Petersburgo. La ópera está dedicada a la memoria de Pushkin, Glinka y Chaikovski, grandes artistas que, al igual que Stravinski en esta obra, no olvidan las raíces de la Rusia profunda.

Mavra es un juguete artístico. Aunque se estrena en la Ópera de París, se concibe inicialmente para el cabaret internacional Le Théâtre de la Chauve-Souris. Si Pushkin juega con las convenciones literarias de la novela sentimental, Stravinski juega con la tradición musical y compone una melodía rusa de la vida urbana, estructurada en siete números adaptados a las necesidades del cabaret, que entretiene entonaciones de canciones populares y canciones gitanas, ritmos modernos, italianismos decimonónicos y elementos del lenguaje musical "pseudorruso" de Chaikovski o Glinka. *Mavra* no es tanto una recreación de una ópera cómica como una parodia de una ópera cómica. Todo este sofisticado *pachtwork* musical se cose sin que el conjunto pierda sencillez ni capacidad de penetración en la historia: la chispa del vodevil brilla con toda su mundana verdad. Volvamos a la imagen inicial: una mujer cose junto a la ventana.

Partiendo de esta imagen común, poner en escena dos obras que comparten un mismo gusto por las respectivas tradiciones nacionales pero que difieren tanto en sus cualidades estéticas, es como confeccionar un traje único que sirva para vestir a dos personas bastante distintas. Como haría un sastre, lo primero es tomar bien las medidas de los cuerpos escénicos de *Mavra* y *El pelele* para subrayar las coincidencias. Se indican a continuación, como en un cuaderno de notas, las coincidencias que han resultado más inspiradoras.

La casita: aparece en el título del poema que inspira *Mavra*. Un mundo femenino, delicado. La realidad doméstica: labores, tejidos, ropas.

Un sueño: representar el papel de novia. Un vestido de encaje blanco. La discrepancia entre el detalle realista, a veces folclórico, y la irrealidad de la trama y los personajes. La discrepancia entre la banalidad del asunto y la seriedad con la que los autores pretenden tratarlo. Lo pequeño se hace grande; lo grande, pequeño.

El juego: las acciones mecánicas, atrapar un trozo de vida a través de lo grotesco. Los personajes que actúan como muñecos, los muñecos que actúan como personajes. Máscaras. En el caso de *Mavra*, la descomposición de la acción en planos múltiples, como en un cuadro post-cubista.

Los personajes. Cantan lo necesario para mostrar con toda claridad su carácter y sus sentimientos. Personajes que son arquetipos en vez de personalidades individuales. De nuevo, máscaras.

Las clases populares urbanas de finales del XVIII y principios del XIX, tal como muestran los referentes de Goya y Pushkin. Estas son las coincidencias. Merece la pena, para terminar, detenerse un momento en los personajes.

La Cayetana de *El pelele* (soprano) es el arquetipo de la maja madrileña, la joven modistilla que vive en un barrio popular y que muestra un comportamiento desenvuelto y arrogante. La pantalonera es joven, pero ha vivido lo suyo; se arrepiente de las oportunidades desaprovechadas y le gustaría dar vuelta a su vida como quien da vuelta a un pantalón. Su temor es quedar soltera vistiendo santos. Su humor es cambiante: parece al borde de un ataque de nervios. Los personajes que desfilan por delante de su ventana, y que no aparecen en la obra, son también arquetípicos: las vecinas con las que compite, los pretendientes ridículos, el capitán seductor... Todos juntos componen un retablo realista, tierno y grotesco.

Los personajes de *Mavra* son cuatro: soprano, mezzosoprano, contralto y tenor. Parasha (soprano) es la chica aburrida que espera representar el gran papel de su vida: el de novia. Parasha podría ser una Cayetana aún principiante. Está lista para cualquier "aventura", no por corrupción, sino por ingenuidad y por necesidad de obedecer la voz de la naturaleza.

El húsar (tenor) es el conquistador de jóvenes corazones de damitas soñadoras. Puede parecer cínico, con su tono de amante teatral y su discurso aprendido, pero realmente es un amante sin maldad, apasionado y romántico. Simplemente, lo que para Parasha es "eternidad", para él es "la suerte de este día." Quizá nadie como Stravinski ha captado de manera tan brillante este arquetipo tan repetido en la literatura y la pintura rusas.

La Madre (mezzosoprano) y la Vecina (contralto) representan la vida prosaica donde el amor ya se ha olvidado y donde se enseñorean las pequeñas preocupaciones domésticas.

La vieja criada muerta, Fliokla, es otro arquetipo: la vieja criada fiel y diligente. La trama empieza con su fallecimiento. El personaje no aparece en la obra, pero su presencia fantasmal anima todos los rincones de este reino femenino. Imaginamos que a Fliokla le gustaba cantar mientras cosía y el recuerdo de sus canciones populares resuenan en la canción de Parasha al inicio de la obra.

El carácter servicial y diligente de Fliokla, nos ayudará a coser la transición entre las obras, española y rusa, que componen este inédito programa doble. Esperemos que el traje único que hemos confeccionado para vestir estas dos obras sirva para realzar la personalidad propia de cada una de ellas.

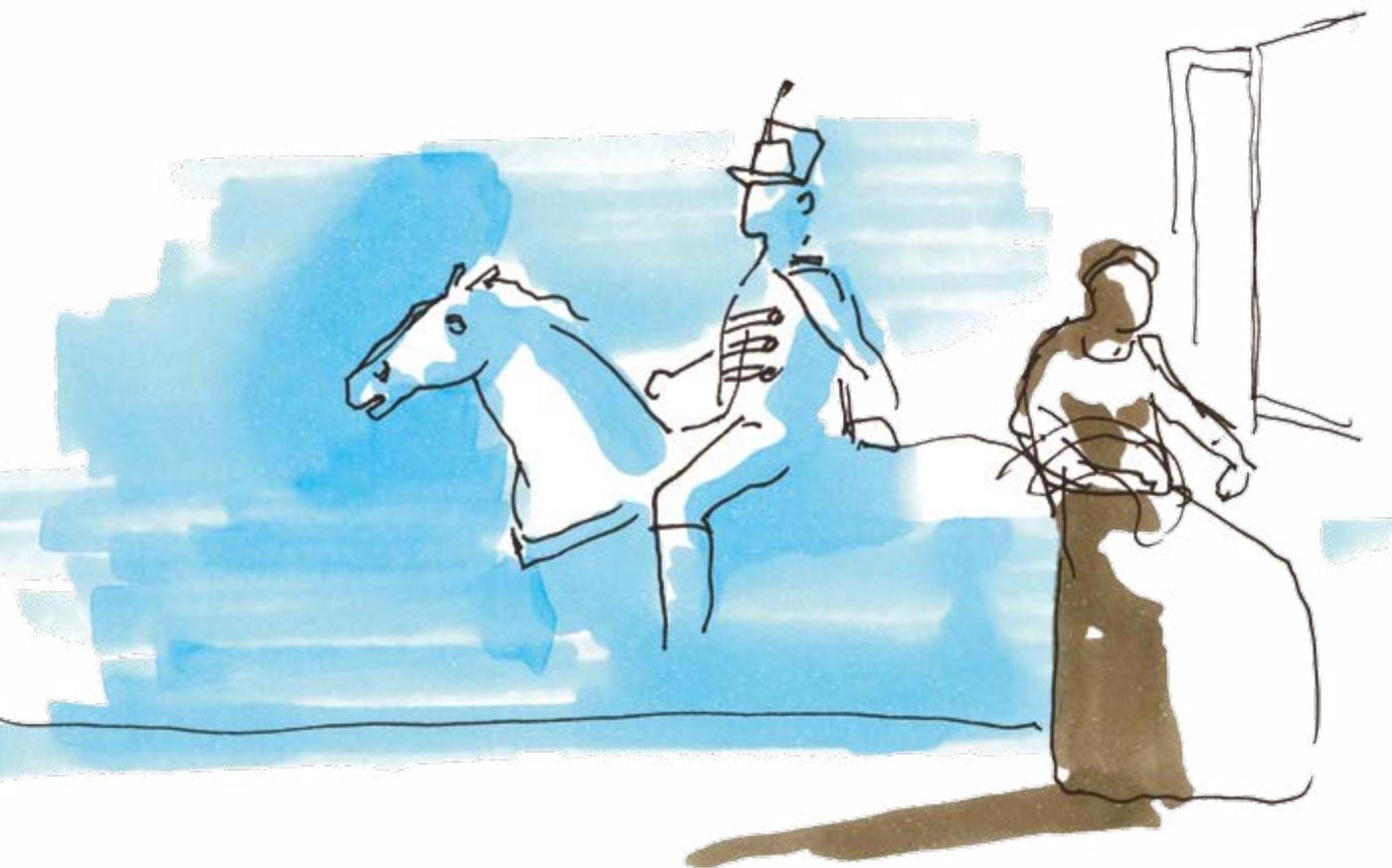
TOMÁS MUÑOZ
DIRECTOR DE ESCENA DEL PROGRAMA DOBLE



LAS OBRAS

EL PELELE MAVRA

CELIA LUMBRERAS



¡Bienvenido! Te ofrecemos la experiencia de descubrir dos pequeñas obras que nos adentrarán en la vida de personas como tú y como yo. Pero cuya realidad es otra tan solo por el hecho de haber nacido cien años antes que nosotros. A través de sus dos historias podremos contemplar las alegrías y esperanzas, deseos y temores, miedos y costumbres de sus personajes. Nuestro deseo es ayudarte a explorar, reflexionar y disfrutar del programa doble formado por la tonadilla a solo titulada *El pelele* y la ópera cómica rusa *Mavra*. ¿Estás preparado? ¡Pues vamos allá!

EL PELELE

La función comienza con la madrileña Cayetana «cose que te cose» pantalones en su casa, mientras espera la llegada de un pretendiente. Hasta aquí todo bien. Lo malo es que su galante enamorado solo existe en sus ensoñaciones. Nadie se acerca a su reja para rondarla, únicamente llama a su ventana ¡el cura de su parroquia! Cayetana se ve a sí misma en el futuro más sola que la una y vistiendo altares en la iglesia. Para animarse se pone a fabricar un pelele con los trapos de su labor. Baila para él pero acaba resultándole odioso porque no se mueve, obvio. Es un muñeco absurdo. Pero acabará amándolo. ¿Cómo es posible? Luego lo veremos.

El pelele es una tonadilla para ser interpretada en escena por una soprano. Fue compuesta por Julio Gómez (1886-1973) sobre un texto del director de teatro Cipriano de Rivas Cherif, siendo ésta la primera vez que colaboraron. Don Julio —así le llamaban los que le conocieron— fue el gran defensor del género teatral de la tonadilla, muy de moda en la segunda mitad del siglo XVIII, y que no tenía nada que ver con las canciones que interpretaban las tonadilleras o cupletistas de su época. Se trataba de un sainete lírico en toda regla con varias escenas, piezas musicales y personajes, repleto de melodías provenientes de cantos populares por donde «circulaba sangre española». De hecho, la crítica llegó a encasillar a don Julio en el estilo del *madrileñismo casticista* por su amor, dedicación, trabajos de investigación y tesis doctoral dedicado al género dieciochesco.

Julio Gómez compuso *El pelele* por encargo de la Sociedad Filarmónica de Madrid, estrenándose en el Teatro de la Comedia el sábado 7 de marzo de 1925. Aunque se había anunciado meses antes que la iba a protagonizar la cantante rusa Dagmara Renina, parece que entre la Renina y don Julio se desencadenó una fuerte discusión meses antes de la fecha del estreno. Así que finalmente la obra fue interpretada por la mezzosoprano María Gar. Se había pregonado también que la obra iba a ser dedicada a la misma

Dagmara pero, como imaginaréis después de la riña, ¡de eso nada! Don Julio dedicó la partitura a Manuel Brunet «amigo de la música y de los músicos de España» y miembro de la Sociedad Filarmónica. Las críticas fueron buenas, aunque podían haber sido más extensas si no fuera porque la representación coincidió con la visita a Madrid del gran compositor alemán Richard Strauss.

La partitura original de *El pelele* —para orquesta y voz— se ha perdido. La versión que nosotros escucharemos será una reducción para voz y piano. El compositor llegó a escribir después una adaptación para gran orquesta, sin voz, en 1928. La Orquesta de Córdoba, bajo la dirección musical de José Luis Temes, grabó en 2007 para el sello Verso (VRS 2046) un disco doble con toda la obra sinfónica de Julio Gómez. En esta edición puede encontrarse la primera grabación mundial de *El pelele* y, por el momento, la única existente de la obra en su versión orquestal.

MAVRA

Vemos ahora en escena a una jovencita rusa llamada Parasha. Está en su casa cantando una preciosa melodía en la que cuenta cómo echa de menos a su vecino Vasili, un joven húsar¹ de quien está enamorada. Aparece Vasili y acuerdan una próxima cita antes de que aparezca la madre de la joven. La mamá está muy agobiada porque presiente el derrumbamiento doméstico de su hogar tras la muerte de su valiosísima cocinera. Pide a Parasha que salga a buscar una sustituta, mientras se desahoga con su vecina Petrovna. Regresa por fin la hija con Mavra, la criada perfecta. Pero finalmente la sirvienta no resultará tan maravillosa porque, en realidad, Mavra oculta un sorprendente secreto...

Ígor Stravinski (1882-1971) quería mucho a esta operita bufa, de un único acto y titulada con el nombre de pila de la falsa criada, *Mavra*. El autor del libreto es Borís Kojnó y está basado en el divertido relato en verso titulado *La casita de Kolomna* (1833) de Aleksandr Pushkin, el escritor bandera de la lengua y la cultura rusa. De hecho, el texto de *Mavra* está escrito en ruso y así será como lo escucharemos —en su versión original— en el escenario de la Fundación Juan March. La partitura está dedicada al compositor ruso Piotr Ilich Chaikovski.

La ópera se estrenó en el Teatro de la Ópera de París el sábado 3 de junio de 1922, con la protección del legendario empresario Serguéi Diáguilev y el montaje teatral de la hermana del gran bailarín Vaslav Nijinski, Bronislava Nijinska. Interpretada por cuatro personajes, la ópera es de tema ruso, aunque de estilo italiano y con clara intención satírica hacia todo lo que tuviese que ver con el costumbrismo poético del estilo de obras como *Romeo y Julieta*. En la música de *Mavra* Stravinski utiliza muchas referencias musicales rusas combinadas con elementos musicales propios del siglo XVIII (es una de las primeras obras de su período Neoclásico), aunque envueltos de tonalidades contemporáneas.

El estreno supuso un relativo fracaso —debido quizá a que el escenario de la Ópera de París era demasiado grande para las necesidades de la obra—, cuestión que sentó fatal a Stravinski ya que siempre se sintió muy orgulloso de *Mavra*.

¹ Soldado de caballería vestido a la húngara.



EL PELELE

CIPRIANO DE RIVAS CHERIF, escritor

El polifacético autor de *El pelele*, Cipriano de Rivas Cherif, —además de un cultísimo escritor, poeta y dramaturgo, crítico, periodista y traductor— fue, por encima de todo, el más renovador de los directores de escena de su época. Este auténtico explorador del campo teatral nació en Madrid en 1891. Hizo sus primeros pinitos escénicos en el pequeño teatro del Colegio de Alfonso XII de El Escorial, donde estudió el bachillerato. Al acabar la carrera de Derecho fue a doctorarse al norte de Italia —en Bolonia— y durante esos años se acostumbró a convivir con la ópera y la comedia italiana. Allí recibió también la influencia del innovador crítico inglés responsable de muchas de las modernas teorías de la escena, Gordon Craig, de quien dependía una escuela de arte teatral en Florencia.

Ya en Madrid fue director de muchas compañías teatrales como la de la gran actriz y empresaria Margarita Xirgu, además de un perseverante promotor de la creación de escuelas de teatro en España y en Latinoamérica durante su exilio. Fue un intelectual que trabajó con tesón en la creación de proyectos teatrales implicando a grandes artistas como Valle-Inclán, Miguel de Unamuno, Federico García Lorca, Pío y Ricardo Baroja... La caída de la República y su relación de parentesco con el político, presidente español y escritor Manuel Azaña —eran cuñados— precipita su marcha a Francia, hasta su secuestro en 1940 por orden española a cargo de la Gestapo alemana. Fue condenado a muerte, aunque se le conmutó por la pena perpetua (30 años de prisión) acabando —después de un periplo por varias cárceles— en la penitenciaría de El Dueso en Cantabria. En 1947 se exilia a México donde continúa su actividad profesional hasta su muerte en 1967, con 76 años de edad.

JULIO GÓMEZ, compositor

Nació en Madrid en 1886 en la calle del Humilladero, junto a la plaza de la Cebada. Su padre, a pesar de no dedicarse profesionalmente a la música, estudió violín y composición, y supo inculcar a sus ocho hijos —Julio era el mayor— una estupenda educación y el amor por la música. Julio Gómez perteneció a la llamada *Generación de los Maestros*, entre los que se encuentran los grandes Joaquín Turina, Conrado del Campo, Oscar Esplá, Jesús Guridi y el *aita* Donostia. Fueron los creadores del sinfonismo español de inicios del siglo XX y desarrollaron una vía artística que supieron continuar muchos compositores de hoy. Fue profesor de Composición de los jóvenes de la Generación del 51 (Antón García Abril, Miguel Alonso, Rafael Frühbeck de Burgos, Carmelo Bernaola...). Éste último decía que,

(...) era un pedagogo auténtico y nadie salía de su clase sin componer (...). Era un hombre, además, muy inteligente, que conocía la música no solo teóricamente, sino de una manera práctica, como compositor él mismo y como instrumentista capaz de tocar lo que analizaba; como era muy culto, te enriquecía al hablar...

Alfonso.

Retrato del compositor Julio Gómez. Fotografía, hacia 1931. Centro de Documentación y Archivo-Sociedad General de Autores y Editores (Madrid)

¡Era un todoterreno! Fue doctor en Ciencias Históricas, musicólogo, crítico musical y corresponsal, varias veces Premio Nacional de Música, director del Museo Arqueológico de Toledo, jefe de la Sección de Música de la Biblioteca Nacional y, desde 1915 hasta su jubilación, bibliotecario del Real Conservatorio de Música de Madrid. Estilísticamente se definía como «nacionalista independiente», defendiendo en sus obras el gusto por lo español y el «arte popular», como plasmó en su obra más famosa: la *Suite en La*. Cultivó también el Neorromanticismo en composiciones como *Balada* (1920), *Maese Pérez el organista* (1939) o el *Concierto lírico para piano y orquesta* (1942), entre otras. En cuanto a sus obras vocales destacan los *Catorce Poemas líricos* (1934), *La parábola del sembrador* (1931) y las de carácter escénico —contando como colaborador en los textos con Rivas Cherif— como *El pelele* (1925), *Los dengues* (1927) y *Triste puerto*, gran obra que lamentablemente nunca llegó a estrenar. Don Julio murió en su ciudad natal a los 87 años, en 1973, después de toda una vida dedicada a la mejora de la infraestructura musical de nuestro país y al fomento de la interpretación de obras españolas frente a la de productos musicales extranjeros.



Anónimo.

Retrato del compositor Ígor Stravinski al piano. Fotografía, hacia 1920. (París) Colección privada (Estados Unidos)

MAVRA

BORÍS KOJNÓ, escritor

El libretista y poeta ruso (Moscú, 1904) Borís Kojnó fue uno de los espíritus creativos responsable de gran parte del ballet del siglo XX. Exiliado de su país —fruto de la Revolución Rusa— llegó a París con 16 años. Allí trabajó como colaborador principal de Serguéi Diáguilev, el afamado empresario artístico ruso quien, con tan solo 35 años, creó en 1907 la prestigiosa compañía de ballet *Los Ballets Rusos*. Estaba formada por los artistas rusos más importantes del momento, incluyendo a bailarines, coreógrafos, artistas y músicos. Posteriormente — tras la muerte de Diáguilev— luchó incluso por mantenerla a flote, pero tuvo que acabar echando el cierre por el acoso de los acreedores. Con 29 años fundó la compañía *Les Ballets 1933*, debutando en el Théâtre des Champs-Élysées de París con un popurrí coreográfico de su socio George Balanchine. Pero también esta compañía acaba desapareciendo poco tiempo después. Fue director de Les Ballets de Monte-Carlo y, tras finalizar la Segunda Guerra Mundial, fundó Les Ballets des Champs-Élysées junto al coreógrafo y bailarín francés Roland Petit.

Kojnó fue autor de numerosos libretos para ópera y ballet como el de la ópera bufa *Mavra* (Ígor Stravinski) y los ballets *Les Fâcheux* (*Los fastidiosos*, 1924; con música de Georges Auric, escenografía y vestuario de Georges Braque y coreografía de Bronislava Nijinska) o *Le Fils Prodigue* (*El hijo pródigo*, 1929; con música de Serguéi Prokófiev, escenografía y vestuario de Georges Rouault y coreografía de George Balanchine), entre otros.

ÍGOR STRAVINSKI, compositor

El ruso Ígor Fyodorovich Stravinski no solo es uno de los compositores más importantes de la historia de la música sino uno de los artistas con más peso en la evolución de la música del siglo XX. Su importancia incluso trasciende el hecho musical, ya que fue considerado por la revista estadounidense *Time* como... ¡Una de las personalidades más influyentes del pasado siglo!

Nacido en 1882 y proveniente de una familia de terratenientes aristócratas, vivió una infancia y adolescencia acomodada, aunque bajo la influencia de la personalidad rígida de su padre, Fiodor, un reputado barítono del Teatro Imperial Mariinski de San Petersburgo. Sorprendentemente estudió Derecho y llegó tarde a estudiar Composición, pero tuvo la grandísima suerte de que su profesor fuera el gran compositor ruso Nikolái Rimski-Kórsakov.

Diáguilev andaba buscando nuevos jóvenes talentos para sus *Ballets Rusos*. Impactado con algunas de las primeras obras orquestales del joven Ígor, le encargó en 1910 la fabulosa partitura de *El pájaro de fuego*. Stravinski llegó a París en 1911 y compuso también para Diáguilev otros dos ballets: *Petrushka* (1911) y *Le Sacré du Printemps* (*La consagración de la primavera*, 1913), una obra increíble y de referencia fundamental en la historia de la música occidental. Pertenece a su primer periodo compositivo: el llamado *período ruso* y punto culminante del Primitivismo.

Después de 1914 vivió en Suiza, en París de nuevo después de 1920, en California a partir de 1940 y, desde 1969 hasta su muerte —en 1971, casi nonagenario—, en Nueva York. Ígor Stravinski cultivó otros estilos compositivos como el Neoclasicismo y el Serialismo, componiendo desde óperas, obras corales y sinfonías hasta música de cámara, piezas pianísticas breves y canciones, así como obras para grupos de jazz. Ejerció también como director de orquesta dirigiendo, frecuentemente, sus propias composiciones.

PERSO NAJES

EL PELELE

CAYETANA

Chispera madrileña [Soprano](#)

MAVRA

PARASHA (ПАРАША)

Joven aldeana rusa [Soprano](#)

LA MADRE (МАТЬ)

Madre de Parasha [Mezzosoprano](#)

LA VECINA (СОСЕДКА)

Vecina entrometida de Parasha [Mezzosoprano](#)

EL HÚSAR (MAVRA) / ГУСАР (МАВРА)¹

Joven militar, vecino de Parasha [Tenor](#)

¹ NOTA PARA EL PROFESOR: este personaje aparece bajo un «disfraz» desde el N.º 7 hasta el final de la obra. El personaje del Húsar, que se hace pasar por *Маврой*, *Кухаркой* (Mavra, la cocinera en la casa de Parasha), es para cuerda de tenor.



Gabriela Salaverri.

Figurines para «El pelele» y «Mavra»
Dibujos a lápiz, tinta y acuarela, digitalizados, 2016



ARGUMENTOS

EL PELELE

Cayetana, una chispera de Madrid, está cosiendo en su casa al lado de la reja que da a la calle. Lo que más desea en el mundo es echarse un novio, pero suspira y canta con nostalgia porque nadie la pretende.

Escucha en el exterior música de guitarras de unas rondas galantes que no son para ella y, sintiéndose frustrada, critica los devaneos de mozos con viejas pellejudas y de viejos locos con jovencuelas. Observa después a un capitán caminar hacia su casa y nerviosa piensa que se acerca por ella. Pero en seguida comprueba desilusionada que el militar pasa de largo, mientras ve, no a una ¡sino a dos mujeres!, cogidas de sus brazos.

Entonces, ¡oh, sorpresa!, oye cómo alguien golpea su ventana. Se hace la interesante y no acude al momento. ¡No aguanta más y se acerca! Ay, es el cura de su parroquia... Abatida, presiente que se va a quedar compuesta y sin novio, vistiendo santos en la iglesia de por vida.

Mas... Si no surge un enamorado, ¿por qué no fabricar uno? Empieza a construir un pelele tamaño natural. Un Manolo «muñeco» relleno de los trapos que hasta hace poco estaba cosiendo. Cuando acaba, sienta al pelele en una silla y baila para él. Pero desesperada —al ser consciente de la inmovilidad de su «novio» improvisado— le sacude un brazo, le tira de una pierna y el pelele cae al suelo. Lo pisotea con rabia mientras se lamenta amargamente de su triste destino.

Para vengarse cuelga al pelele de su ventana. ¡Ya se puede andar con cuidado cualquier pretendiente que se le acerque! Porque como no traiga en la mano un anillo de compromiso corre el peligro de acabar igual que el pobre muñeco. Tira muy contenta del cordón para hacerlo bailar a lo loco pero, en una de estas, el pelele le atiza un golpe de los que los castizos dicen de «no te menees». Pelele que pega, ya no es pelele, es un hombre de verdad. Cayetana, entusiasmada, lo descuelga y lo abraza con emoción porque, al fin, dice saber lo que es el amor.

Tomás Muñoz.

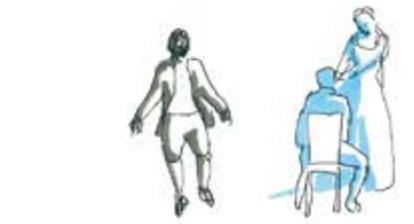
Decorados para «El pelele», de Gómez.
Dibujos a lápiz y tinta, digitalizados, 2015



1. " Dale que dale, tu moreno ronda la calle ..."
1.1 "¿dónde te vas?"
2. "Ay Suspiro" ... allí no le espero, nadie que cuando a la gente que se va no pasa nadie ... si pudiera volver el tiempo pero le que poco poco ..."
3. Acaba el pantalón que está cosiendo y lo levanta en el aire.
4. Coge otro pantalón.



2.º forma.
Puede coger varios para mostrar a todos los hombres y que el tercero sea el de torero.
"¡Vaya con el amo de este pantalón!"
vega un agujero



Lo puede vestir de espalda al público
2. y luego girarlo y sentarlo y contemplarlo y levantarlo y ponerle un ramo entre la mano



"Así me gusta, los pisavotos, vambales..."
Cayetana puede acarrearlo
coge el ramo, apoya la mano de él e le sujeta, acercan la silla hacen la rubromada se puede a bailar, levantarlo, bailar e.º cremencia

Bela pero le da abienta contemplado a inmovilidad le vende un libro, otro, se tira de una pierna el pelele cae aplastado con rotin



13. Cambia de humor y alegre lo tira al aire.
"¡Alta l'amba viva el Pelele!"



14. Triste "Pero no me quieres, abrago metuido... que fuerte he tenido, mejor solito y soltero que no así me voy... ¡en mal momento!" Siempre va a estar descomulgado



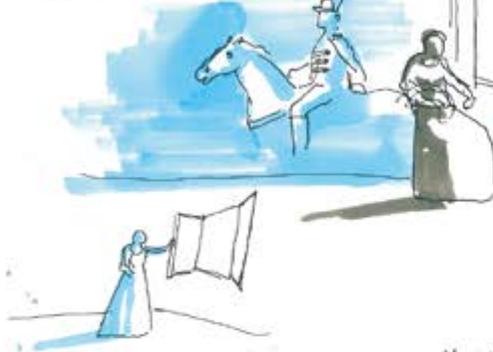
Queda solito como si le hubieran tirado pero ella lo regaña y frotar sus caderas



3 La madre coloca una luna o se la come
 las nubes se desplazan o se levantan
 la madre toca una iglacia y se sangra

1 Empieza con Parasha coliendo o inmortal mirando por la
 ventana

2 Luego puede aparecer el cocinero a caballo
 detrás del tel.
 Parasha se puede sentir elevarse para
 mirar por la ventana.



Mavra 1

La madre y la vecina



Se dice que toca la boca y los prada se la
 pinda el dedo celeste: un rayo solar.
 "Lo pagovina este invierno" con una silla
 y suelta los hilos de lana sobre el
 pasaje, como si fuera nieve

Coge una taza de la tumbia de la mesita
 del camino.



Parasha y el húsar se besan sin parar Mavra 4

¿Comaró?
 gyelots - con cabellos
 i sonda con el piamito!
 El húsar baila
 o puede ir de un edificio
 en el 1º intermedio o
 puede recorrer la casa
 encima
 de un lado - otro
 ya en el 2º destino



14 segs para pasar de un lado a otro
 o para ser colgado y ser
 por la ventana



es la primera vez que he oído el sonido de un misil

SAILAN igual que con el pelote y cargaba
 Se besan sin parar. El la descarta y le besa los pies

Mavra 2

Mavra se queda sola y disfruta de la perspectiva.
 Es más "hombre" que nunca, se entiende un teléfono
 en la silla del zapato y se fuma un puro
 Antes de ir y hacer el amor



Primero ha desplazado marcialmente hasta que
 se detiene del otro de los casos, medio mundo de esa
 Se puede sentar a la silla o entre las casitas
 Se puede bajar una estrella (un astro)



El día decena, de dorado a los ombros
 en la noche. Envuende una luz de la
 casita, ya es de noche. Baja una luna
 luminosa, se enciende también (o es un espejo)
 humo del puro
 como el cigarrillo del humo para crear esta
 atmósfera de sueño. Entre una humada
 por la puerta.

Mavra 7

MAVRA

Toda la acción transcurre en el interior de una pequeña casa burguesa rusa hacia 1840. Una chica joven llamada Parasha canta una canción nostálgica asomada en la ventana. De repente, aparece su enamorado Vasili, un joven húsar vecino suyo a quien no veía desde hace días y echaba mucho de menos. Declarándose ambos su pasión amorosa acuerdan encontrarse al día siguiente en la herrería.

Llega entonces la madre de Parasha lamentándose por la reciente muerte de su eficiente y fiel cocinera Fiokla. Temerosa de no encontrar una buena sustituta en la que confiar el cuidado de su casa, pide a Parasha que marche y pregunte a la vecina por una cocinera de las poquísimas que son baratas y expertas.

Al cabo de un rato llega a la casa su vecina Petrovna. Charlan animadas la madre y ella sobre asuntos cotidianos: el inusual buen tiempo, lo cara que está la vida y lo costoso que va a ser conseguir una criada tan buena como la anterior. Las jóvenes de ahora exigen una buena paga.

Regresa Parasha muy contenta con Mavra, una aspirante al puesto de cocinera que ha encontrado en casa de la comadre Anna. La madre desconfía porque sabe que es difícil hallar a una cocinera tan respetuosa y pía como lo era Fliokla... Pero Mavra parece dispuesta y desenvuelta, es simpática y no pide mucho dinero. ¡Contratada! La madre piensa entonces que es buen momento para salir así que, mientras va a arreglarse, pide a Parasha que ponga al día a la nueva criada y le ayude a familiarizarse con la casa.

Tan pronto como desaparece la madre de la habitación, ¡Parasha cae en los brazos de Mavra! La supuesta cocinera es en realidad Vasili disfrazado de mujer. Juntos celebran su buena suerte y renuevan sus juramentos de amor. Vuelve la madre y se marcha con Parasha, aunque maquina volver al poco rato para vigilar el quehacer de la nueva sirvienta.

La falsa cocinera se queda sola y sueña con las noches que le esperan junto a Parasha donde se alternarán los besos con lánguidas charlas. Decide aprovechar el momento para afeitarse ya que nadie le mira pero... ¡Entra de improviso la madre! Horrorizada, al encontrarse a un hombre en lugar de a Mavra, se desvanece. Aparece también la vecina exclamando: «¡Al ladrón!». Todos corren, todos gritan. Vasili se despidió y sale huyendo mientras Parasha, desesperada, clama su nombre: «¡Vasili! ¡Vasili!».

Tomás Muñoz.
 Decorados para «Mavra», de Stravinski.
 Dibujos a lápiz y tinta, digitalizados, 2015

ESTRUCTURAS MUSICALES

Vamos a analizar ahora de manera breve y sencilla algunos de los aspectos musicales de nuestras obras protagonistas. Es muy importante hacerte hincapié en que la versión que vamos a escuchar en el escenario de la Fundación Juan March es una transcripción¹ para voz (o voces) y piano de las partituras orquestales de *El pelele* y *Mavra*.

EL PELELE

ACTO ÚNICO

La obra está compuesta por 32 aires distintos y comienza con una introducción pianística a tempo de *Allegro con brio*, en la que se van alternando bonitas melodías entre las voces (que corresponderían a la cuerda y al viento madera de la partitura de orquesta original y que fielmente reproduce el piano aquí).

Escuchamos a Cayetana cantar una dulce melodía mientras cose en su rutina diaria («¡Dale que dale! ¡Dale aire al dedo!»). La música se ralentiza y da pie al siguiente aire («¿A dónde te vas suspiro?»), un *Lento a capricho* de carácter dramático y aire español, sobre una base de acompañamiento en trémolo.

Le sigue un *Tranquilo sin lentitud*, muy nostálgico («No pasa nadie para castigo,/de la que quiere lo que no quiso»). Pero irrumpe un tempo mucho más animado («Ay, si pudiera volver el tiempo») con la misma melodía de la introducción de la obra. Le sucede un fragmento de piano solo para dejar al personaje de Cayetana desarrollar su acción: levantar en el aire la última prenda cosida y contemplar la siguiente para coser.

Desde la calle llegan a sus oídos sonidos en tiempo de pasacalle. Se imagina que es la música con la que van a rondar a sus vecinas y se burla de la relación entre una vieja y un joven («Anda tras de ese pellejo de la vieja, el mozalbete»). Suena otra música, ésta de carácter marcial, que describe cómo se acerca por la calle el capitán. Pero al comprobar que se aleja con otras mujeres canta reflexivamente en un compás de 2/4 alternando grupos de corcheas con tresillos («Después de todo vamos a ver/de qué le sirve a una mujer un uniforme»).

Después de volver a desilusionarse con la llamada a su casa de un cura («¡Ah!, ¿es usted padre?») parece hundida pero se recupera rápidamente con una música viva y resuelta («...

¹ NOTA PARA EL PROFESOR: La transcripción musical es una herramienta que permite trasladar una expresión musical de un código a otro, contribuyendo al entendimiento y reinterpretación de sus contenidos. En nuestro caso implica un cambio de medio (de la notación de la partitura de orquesta a la notación específicamente adaptada para una partitura de piano y voz).

pasando la vida la pantalonera,/se quedará compuesta y sin novio/como una cualquiera»). Decide hacer un hombre de trapo y canta unas alegres seguidillas mientras lo fabrica («Estos calzones de majo chispero»). El piano retoma el tema brillantemente mientras Cayetana sienta en una silla a su pelele.

Canta y baila con lentitud y ceremonia una elegante melodía, después con mayor animación, hasta que lo acaba tirando al suelo. Retorna la música al *Allegro* del primer tempo mientras Cayetana lanza hacia arriba el pelele con una música viva y alegre («¡Alza p'arriba! ¡Viva el pelele!»).

Pero, tras un *rallentando*, la chispera comienza a cantar larga y tristemente («¡Pero no me quieres,/desagradecido») una melodía que alterna un grupo de cuatro semicorcheas y dos negras. Una vez más —cuando Cayetana decide colgar al pelele de un cordón— vuelve a animarse. Se retoma uno de los temas melódicos de la obra con variaciones de corcheas y semicorcheas saltarinas en el acompañamiento, hasta que el pelele le propina una bofetada (simbolizada con un decidido acorde del piano, como si fuera un golpe de platillos).

Entonces llegamos vertiginosa y ascendentemente al final con un *Allegro* agitado, muy dramático («¡Ay, qué has hecho, mal hombre, villano!») reteniendo el tempo hasta un *Lento* sentido («para eso eres hombre/ya no eres pelele») y culminando la obra al desplegar Cayetana su declaración amorosa por el muñeco de trapo («¡Ay, amor!») de manera triunfal.

MAVRA

ACTO ÚNICO

OBERTURA (УВЕРТЮРА)

Los dos primeros acordes de la obra parecen propios de una partitura barroca, pero en seguida nos damos cuenta de que se trata de una composición del siglo XX. Pronto se inicia un ritmo más marcado que inevitablemente nos recuerda a otra obra de Stravinski, *Historia del soldado* (1919). Escuchamos un acompañamiento que se mueve en un 2/4, cuando el resto de las partes se desarrollan en 3/4, 3/8, 5/8... De este modo se consigue un efecto muy típico en la música de Stravinski: generar una cierta «confusión» al hacer coincidir dos ritmos que parecen independientes, cada uno por su lado.

N.º 1. ARIA (Ария)

PARASHA (ПАРАША)

El ritmo marcado y contrapuesto de la obertura continúa en el aria de Parasha, contrastando con su bella melodía cantabile y mucho más lírica (“Mi querido amigo, que brillas como el sol”), lo que produce un contraste aun mayor. La sensación de politonalidad que escuchamos en la obertura se confirma aquí, sin duda. Como curiosidad diremos que posteriormente esta aria fue arreglada para violonchelo y piano, y grabada por Mstislav Rostropóvich con el título de *Canción rusa*.

N.º 2. CANCIÓN (Песня)

EL HÚSAR (ГУСАР)

Cuando aparece Vasili en escena (“¡Ay, tralalala!”) el tempo es más vivo y excitante. El tenor canta de manera muy marcada. Parasha y Vasili cantan variando sus líneas melódicas y rítmicas, pero llama la atención como sigue manteniéndose por debajo el sonido marcial del

acompañamiento del piano, que recuerda al típico sonido de bombo y plato de las marchas. Parasha se queda sola y vuelve a cantar su tema inicial brevemente antes de la llegada de la Madre.

N.º 3. DIÁLOGO (Диалог)

LA MADRE Y PARASHA (МАТЬ С ПАРАШОЙ)

Se abandona ese ritmo constante. El acompañamiento es más vertical, con una intervención quejumbrosa de la Madre en un tono más grave. La música avanza hacia disonancias y armonías más complejas. Hay movimientos contrapuntísticos notorios en la parte pianística recreándose un mundo sonoro muy moderno, incluso para un oyente actual. ¡Imagínate cómo sonó esta música a la audiencia en el momento de su estreno, en 1922!

N.º 4. ARIA (Ария)

LA MADRE (МАТЬ)

Una frase dulce y melodiosa del piano (un oboe en la partitura de orquesta original) prepara el aria de la Madre (“Jamás olvidaré a nuestra difunta cocinera”) en la que Stravinski deja una nota tenida (un do) al que le replica de manera muy mecánica un repetitivo acorde de fa menor —¡hasta nueve veces!— a cargo del viento metal. Hasta ahora, este es el momento más lírico y melodioso de la obra, sin abandonar nunca, eso sí, la politonalidad. En la mitad del aria aparece de nuevo el ritmo a dos, jugando contrapuesto con una melodía más graciosa y danzarina, que nos recuerda al estilo de nuestras zarzuelas y que además es menos tensa, armónicamente hablando.

N.º 5. DIÁLOGO (Диалог)

LA MADRE Y LA VECINA (МАТЬ С СОСЕДКОЙ)

Es un fragmento muy corto, de transición entre aria y dúo.

N.º 6. DÚO (Дует)

LA MADRE Y LA VECINA (МАТЬ С СОСЕДКОЙ)

El dúo (“Milagro: solo cada mil años hace tan bueno”) llama la atención porque comienza de manera muy poco habitual: en unísono. Lo cual, junto al acompañamiento, crea un efecto muy sorprendente. Aquí, Stravinski se explaya alternando un montón de ideas diferentes. Roza un ambiente poliestilista. Sin solución de continuidad va alternando estilos, diferentes ritmos. Este es el momento musical más libre.

N.º 7. DIÁLOGO (Диалог)

LA MADRE, LA VECINA, PARASHA Y LA COCINERA (EL HÚSAR) (МАТЬ, СОСЕДКА, ПАРАША И КУХАРКА / ГУСАР)

Sus dos voces, de aire gracioso y repletas de información musical, de nuevo nos evocan aires de zarzuela. La carga musical se relaja, es más ligera transcurrido un tiempo y regresa al tempo de marcha. Pero se complica de nuevo, acabando en un trío de la Madre, la Vecina y Parasha.

N.º 8. CUARTETO (Квартет)

LA MADRE, LA VECINA, PARASHA Y LA COCINERA (EL HÚSAR) (МАТЬ, СОСЕДКА, ПАРАША И КУХАРКА / ГУСАР)

La complejidad de esta música se evidencia con la enrevesada melodía con la que se presenta Mavra, la falsa cocinera (“Lo que usted disponga, señora”), alternando intervalos muy complejos. Cuando el tenor «cocinera» pronuncia por primera vez su nombre (*Pues Mavra*) se queda solo al puro estilo del bel canto, enfatizando su nombre. Lo escrito para el tenor contrasta con todo lo anterior. Curiosa y cómicamente acaba el número con las tres protagonistas femeninas cantando por primera vez una cadencia perfecta (dominante-tónica) para finalizar (“¡parece simpática de verdad!”).

N.º 9. DIÁLOGO (Диалог)

LA MADRE, LA VECINA, PARASHA Y LA COCINERA (EL HÚSAR) (МАТЬ, СОСЕДКА, ПАРАША И КУХАРКА / ГУСАР)

Comienza un tempo de *Larghetto* con el sonido de una flauta que se mueve dulcemente por octavas. Recogiendo el testigo de esta misma nota la Vecina se despidе. Pero inmediatamente después, la Madre y Parasha cantan muy intencionadamente disonantes, chocando de manera clara con el acompañamiento de la flauta. Toda esta parte es un fraseo de ritmo negra/corchea en compás de 6/8. Cuando Parasha y Mavra se quedan «solas» (“No olvidaré mientras viva”) cantan muy animadas, al estilo de un aire típico operístico con acordes finales marcados por la orquesta. Cuando Parasha recuerda cómo se enamoró de Vasili canta la melodía con la que inicia su intervención en la ópera.

N.º 10. DÚO (Дует)

PARASHA Y LA COCINERA (EL HÚSAR) (ПАРАША С КУХАРКОЙ / ГУСАРОМ)

Parasha y Mavra se enfrascan en un agitado y excitante dúo (“Cuando entre el humo difuso”). Después, se sucede entre ellos un momento muy cómico —musicalmente hablando— con acompañamiento de *glissandi* en el trombón (en nuestro caso, imitado por el piano). Se relaja la música hasta un tempo *commodo* a 3/4, la orquesta acompaña al estilo vals. Mientras, los solistas cantan una melodía de notas largas que pelea polirrítmicamente en dosillos de negras contra el ritmo de vals. Al decir la palabra «Cupido», Parasha y Mavra cantan a cappella.

N.º 11. DIÁLOGO (Диалог)

PARASHA, LA MADRE Y LA COCINERA (EL HÚSAR) (ПАРАША, МАТЬ И КУХАРКА / ГУСАР)

La madre aparece de la misma manera que lo hace la primera vez. Este es un nuevo momento de transición.

N.º 12. ARIA (Ария)

LA COCINERA (EL HÚSAR) (КУХАРКА / ГУСАР)

Tras un calderón, comienza el aria de Mavra-Vasili (“Yo espero”) en un tiempo lento con una melodía de viento metal un tanto melodramática. Con un acompañamiento sobrio en negras, posee un aire tragicómico, entre bolero y marcha fúnebre. Es un aria de gran lucimiento para el tenor con varias notas la agudas para uso y disfrute de todos.

N.º 13. FINAL. CODA (Развязка. Кода)

LA MADRE, LA VECINA, PARASHA Y LA COCINERA (EL HÚSAR) (МАТЬ, СОСЕДКА, ПАРАША И КУХАРКА / ГУСАР)

Sobre una base instrumental relativamente sencilla —que parece escrita para caminar musicalmente hacia otro lugar— se va escuchando a los personajes cantar enloquecidos, parecen casi gritar (de hecho, en el texto del libreto gritan). Pero toda esta sonoridad ni mucho menos suena a coda. Stravinski juega con nosotros al presentarnos súbitamente un final de la obra totalmente rápido e inesperado.



PROPUESTA PEDAGÓGICA

Con todo lo que has leído hasta ahora y tus conocimientos propios sobre el tema, puedes plantear esta actividad como consideres conveniente. Permítenos en cualquier caso ofrecerte unas ideas que hemos distribuido en tres apartados: referencias para el profesor, actividades previas y actividades posteriores a la representación. Tú serás el encargado de seleccionar las actividades más adecuadas para cada nivel y adaptarlas a su grupo, con el fin de que puedas motivar a tus alumnos, provoques la observación de detalles antes de su asistencia al espectáculo y compruebes después cómo lo han asimilado.

REFERENCIAS PARA EL PROFESOR

Las dos obras que conforman este doble programa se han ensamblado con la intención de ofrecer una única representación escénica que resulte atractiva para los jóvenes espectadores. En las actividades posteriores iremos desgranando los diferentes aspectos que las acercan o que las distancian. De la misma manera que se asemejan y se alejan los legados musicales de Julio Gómez y de Ígor Stravinski.

Ambos compositores nacen en la década de los ochenta del siglo XIX, una época de profundos cambios y transformaciones socioculturales. Es el momento en el que el Romanticismo está totalmente desarrollado y, fruto de esa búsqueda de lo que nos distingue —frente al ensalzamiento del universalismo característico de la Ilustración— campan a sus anchas los Nacionalismos.



En el campo de la música, este sentimiento se tradujo en dar valor a lo étnico, en definitiva al folclore. En el terreno de lo social los textos de ambas obras contienen mensajes que merece la pena analizar y contextualizar con los alumnos, principalmente cómo se trata el tema del amor y los diferentes roles de género. Todo ello salpicado por el ambiente pintoresco, burlesco e irónico de sus historias y personajes.

Por medio de las siguientes actividades te proponemos abordar diferentes aspectos sobre la representación, en base a los siguientes objetivos:

- Analizar los personajes de las obras, sus personalidades, acciones y su contexto, para empatizar con sus historias y circunstancias.
- Relacionar el pasado con el presente para entender nuestro lugar como individuos en la sociedad e inculcar en los jóvenes el amor por las buenas prácticas.
- Realizar trabajos de investigación para promover en los alumnos el gusto por la búsqueda del conocimiento, la estructuración de las ideas y de su discurso.
- Promover el debate para potenciar su sentido crítico, la escucha, el respeto por la opinión del otro y por la diversidad, y el desarrollo de la expresión verbal.
- Fomentar la creatividad para favorecer el crecimiento emocional, resolver problemas eficazmente y obtener mejores resultados en general.

ACTIVIDADES PREVIAS

LOS PERSONAJES TIENEN SU VIDA

Las experiencias marcan nuestra vida. Son las que van delimitando y determinando nuestra personalidad. Son una parte de los trazos que permiten reconocer a cada persona. Las experiencias son el conocimiento de la vida, lo que percibimos o lo que sentimos va dejando un poso en nuestra manera de actuar. En nuestra manera de ser.

UBICANDO A LOS PERSONAJES EN SU CONTEXTO

Cayetana, la protagonista de la tonadilla *El pelele* es una chispera madrileña. ¿Sabes quiénes eran los chisperos y las chisperas? Eran nada menos que los vecinos del barrio de Maravillas y recibían ese nombre porque muchos de ellos eran trabajadores de las herrerías y fraguas que había en esa zona. Actualmente el barrio de Maravillas es el llamado Universidad, comprendido entre las calles de Princesa, Gran Vía, Fuencarral, Carranza y Alberto Aguilera —el barrio de Malasaña es parte de este céntrico distrito—. Casi un siglo después del estreno de *El pelele* te habrás dado cuenta de que han cambiado muchísimo las cosas en ese mismo barrio. Fue parte importante del movimiento contracultural llamado la Movida Madrileña (desarrollado principalmente en los años 80 del siglo XX) y actualmente destaca por su pequeño comercio artesanal y alternativo, así como por sus muchos lugares donde disfrutar escuchando música o comiendo tapas con los amigos.

- Cayetana, la costurera encerrada en su casa con su tragicómica historia de amor irreal, —enamorada de un muñeco—, ya no parece tener sentido en el barrio de Malasaña de 2016. ¿O quizá sí? Imagina cómo podría ser la Cayetana de nuestro

tiempo y vecina de este barrio. Escribe en un papel la descripción de su personaje actualizado. Descríbela físicamente, cuál es su profesión, cómo es su casa, cómo son las calles que la rodean, quién sería «el pelele» de quien finalmente queda prendada (¿quizá un amigo virtual de cualquier red social?). Puedes también dibujarla o hacer un pequeño *storyboard* (guión gráfico formado por varias ilustraciones que cuentan una pequeña historia en varios pasos).

De hecho, hasta la profesión de costurera está en desuso. Nuestros hábitos de consumo han cambiado totalmente y la facilidad de acceso para comprar ropa de moda cada temporada es increíble, a nuestro alcance incluso a precios bajos. Entre nosotros se ha establecido la costumbre de comprar ropa nueva directamente en las tiendas o por la oferta disponible vía *on-line*, en lugar de encargársela a un sastre o remendar los descosidos y roturas que hayan podido sufrir nuestras prendas. La profesión de costurera o modista fue protagonista de muchas zarzuelas y canciones del pasado siglo. Visiona y escucha en *YouTube* estos dos ejemplos:

- o «Coro de costureras» de la zarzuela *El barberillo de Lavapiés*, con música de Francisco Asenjo Barbieri y texto de Mariano José de Larra. Representación del Teatro Calderón de Madrid. Paloma, es una joven costurera de origen humilde y honrada:
<https://www.youtube.com/watch?v=MIdYJRI8xJg>
- o *Batallón de las modistillas*, un cuplé de corte feminista interpretado por la actriz y cupletista Lilian de Celis:
<https://www.youtube.com/watch?v=gYjSmMCQPFs>

¿Cuál es tu opinión sobre las historias que cuentan? ¿Su contenido está muy alejado de nuestro tiempo? ¿Qué valor tiene para ti recuperar estos fragmentos de la historia de la música? Debate tus opiniones con tus compañeros de clase y, guiados por tu profesor, sacad conclusiones de la charla.

LA VISIÓN DEL ARTISTA

Observa ahora —en el enlace adjunto debajo— el siguiente vídeo sufragado por una conocida marca de productos fotográficos. Forma parte del proyecto titulado *Decoy* (señuelo) del colectivo The Lab, creado para desarrollar el pensamiento creativo detrás de la cámara:

<https://www.youtube.com/watch?v=F-TyPfyMDK8&feature=youtu.be>

El experimento consiste en convocar a seis fotógrafos profesionales y a un solo modelo —el mismo para todos—. La cuestión está en que a cada uno de los fotógrafos se les dice, individualmente, que la persona a quien tienen que fotografiar es un pescador, un exconvicto, un millonario, un alcohólico... Las fotos resultantes son increíbles, ¡son todas diferentes! El modelo no parece la misma persona. Los fotógrafos han utilizado un encuadre, una luz, una posición del personaje que describe lo que ellos creían que él era.

¿Qué conclusión sacas del experimento? ¿Una fotografía puede decir más de la persona que está detrás de la cámara (el fotógrafo) que del modelo (el fotografiado)? Se trata de la visión del artista. Este concepto es verdaderamente importante en el mundo del arte. Aunque es algo que también puedes aplicar a tu propia vida: si la observas con una sonrisa... Seguro que serás más feliz.

- ¡Trabajemos el pensamiento creativo!
 - o Cambia el título de cada una de las dos obras.
 - o Piensa un final diferente para el argumento de *El pelele* y el de *Mavra*. Escríbelos y cuéntaselos después a tus compañeros.

LO CONOCIDO FRENTE A LO DESCONOCIDO

El género de la tonadilla que tanto amaba don Julio está repleto de melodías derivadas de cantos populares que «llevaban el sello de la patria». En la esfera de la cultura española del momento hubo un gusto por promover lo castizo frente al cosmopolitismo y el afrancesamiento. Por apoyar las tradiciones populares a través de los cuentos, las canciones y los bailes, las supersticiones y los ritos frente a la grandilocuencia de los dramas líricos de tipo épico y mitológico, y del reinado de la ópera italiana, no solo en España, sino en el mundo.

Julio Gómez —y en esto hubo tanto detractores como defensores— promovió siempre la naturalidad, retratando en la música las costumbres de la época que no están desvirtuadas «por los afeites literarios que en otros géneros atenúan la desnuda imagen de la realidad», citando sus propias palabras. Existía una profunda discusión entre conceptos opuestos: tradición y modernidad, casticismo y europeísmo, lo rural frente a lo urbano.

Y eso pasaba también por defender el trabajo de los compositores nacionales. Beatriz Martínez del Fresno, la gran experta en la vida y obra del compositor, nos cuenta que «don Julio creía que la *capitalidad artística*, la dignidad musical de España, solo se conseguiría por medio de las obras españolas, y no a base de invitar intérpretes extranjeros o educarnos con productos wagnerianos, debussyistas o stravinskistas», en alusión a los grandes compositores el alemán Richard Wagner, el francés Claude Debussy y a nuestro otro compositor protagonista de este cuaderno, el ruso Ígor Stravinski. Julio Gómez «insistió siempre en la necesidad de mejorar las condiciones vitales de los compositores y de fomentar la interpretación de obras nacionales».

REFLEXIONES SOBRE LA DIVERSIDAD CULTURAL

- Si te das cuenta estamos hablando en cierto sentido de la defensa de lo local frente a lo extranjero, musicalmente hablando. ¿Estás de acuerdo? ¿Cómo podrías trasladar estos conceptos a la relación de tu día a día con la música?
- Realiza individualmente un estudio de campo sobre el ámbito de las programaciones musicales de los principales medios de difusión de la música en nuestro país y sobre tus propios gustos. He aquí una serie de preguntas que pueden ayudarte a realizar tu análisis:
 - o ¿Qué música se escucha en la radio en sus diferentes canales?
 - o La música que retransmite, por ejemplo, Radio 3 de Radio Nacional de España, ¿es la misma que la que escuchamos en Los 40 Principales?
 - o ¿Qué proporción hay en estos canales de músicos y grupos de Madrid, respecto a otros artistas nacionales o internacionales?

- o ¿Crees que esta cuestión debería estar regulada por otras instituciones, incluso de carácter gubernamental?
- o ¿De qué manera puedes ayudar tú a potenciar la trayectoria de artistas locales? ¿Lo que hagas es importante?
- o ¿Cómo crees que afectan las descargas ilegales de música en Internet a la carrera de los artistas? ¿Tú también eres responsable de ello? Si fueras músico y quisieras dedicarte profesionalmente a la música ¿de dónde llegarían tus ingresos?
- o ¿Qué música escuchas en tu casa, cuáles son tus discos, qué escuchas en un canal como *Spotify*?
- o ¿Prefieres escuchar canciones en tu idioma natal o sientes predilección por las letras en inglés? ¿Por qué? ¿Es importante entender lo que dicen las canciones?

Con la ayuda del profesor como moderador expón colectivamente tus ideas en clase para comprobar con tus compañeros las coincidencias o desajustes de las conclusiones a las que hayas llegado. Reflexiona también si este ejercicio de análisis te ha hecho cambiar de idea respecto a determinadas cuestiones o al menos ser más consciente de los aspectos que rodean al mercado de la música en España y en el mundo.

STRAVINSKI Y LA TECNOLOGÍA

A Ígor Stravinski le gustaba el mundo moderno. De hecho, él mismo se había convertido en un personaje de moda, una especie de Andy Warhol —el rey del Pop Art— de su tiempo. Asistía a fiestas, le hacían entrevistas no exentas de polémica por sus declaraciones, escribía manifiestos, tenía muchos amigos famosos, tuvo una aventura con Coco Chanel... Estaba a la última, así que supo entender que los avances tecnológicos como la radio, el gramófono (primer reproductor de discos giratorios de música y antecedente del tocadiscos) o la pianola (aparato que se une al piano y sirve para ejecutar mecánicamente las piezas preparadas para ello) iban a ser determinantes para la evolución de la historia de la música. Le fascinó la idea de no tener que contar más con intérpretes humanos —y que, por tanto, fallan— cuando escuchó una pianola por primera vez.

- Vamos a crear entre todos una lluvia de ideas. El profesor irá apuntando vuestras opiniones y respuestas en la pizarra a partir de la siguiente batería de preguntas sobre el uso de las nuevas tecnologías en la música:
 - o ¿Crees que la tecnología favorece el desarrollo de la música o hace que pierda mucha parte de su esencia?
 - o ¿Qué prefieres: ¿un concierto en directo o escuchar música en tu móvil cuando tú quieras? Piensa en las ventajas y desventajas.
 - o ¿La tecnología nos aleja de los demás o nos acerca a mundos a los que, de no ser por ella, nunca accederíamos?
 - o ¿Es la tecnología una fuente de conocimiento musical?

- o ¿Ves algún tipo de peligro en el uso de las herramientas tecnológicas?
- o Como a Stravinski ¿te molesta que los músicos no sean siempre perfectos en sus interpretaciones? ¿Alguna vez te has desilusionado al escuchar tocar o cantar en directo a músicos que admirabas?
- o ¿Qué herramientas son las que más usas para tu consumo de música?
- o ¿Crees que la música sería de mejor calidad si se prescindiera de los avances tecnológicos que la han hecho evolucionar?

Analizad ahora, con la ayuda y guía de vuestro profesor, las ideas que han quedado escritas en la pizarra, seguramente alineadas en varias «columnas de opinión». Planteaos si después de hablar sobre el tema habéis cambiado de idea o posición respecto a alguno de los conceptos tratados.

MÚSICA Y TEXTO: LAS CANCIONES Y SU MENSAJE

El pelele y *Mavra* están repletos de referentes populares del folclore español y ruso. Ambas historias se desarrollan en un contexto local, donde manda la tradición y un entorno de ambiente muy conservador. El texto de *El pelele* está especialmente salpicado por expresiones y jerga castiza propia de los tipos populares de Madrid: los manolos y las manolas, los majos y las majas, los chulapos y las chulapas y, por supuesto, los chisperos y las chisperas como Cayetana. He aquí algunas muestras:

«¡Dale que dale!»
 «Lo de adelante pa'atrás»
 «¡Y olé con olé, y ele con ele!»
 «Sin ir de ronda ni de bureo»
 «¡Alza p'arriba!»
 «Acierta a darle una de cuello vuelto, de las que los castizos dicen de "no te menees"»

De las diferentes manifestaciones del arte popular quizá sea el género de la canción una de las más importantes. En la canción están irremediamente unidas la música y la poesía. La canción popular es la obra maravillosa de todo el pueblo que la canta, y puede cambiarla y hacerla suya porque es de todos y no es de nadie. Las canciones son, por tanto, un reflejo real del contexto histórico, social y cultural que se ve plasmado en sus letras. ¿Recuerdas estas canciones?:

«Tres eran tres, las hijas de Helena,
 tres eran tres, y ninguna era buena».

«Arroz con leche me quiero casar,
 con una señorita de san Nicolás.
 Que sepa coser, que sepa bordar,
 que sepa abrir la puerta para ir a jugar».

«Me casó mi madre...
 con un muchachito
 que yo no quería...
 A la media noche,

el picarón se iba...
 Le seguí los pasos,
 Por ver dónde iba...
 Y le vi entrar

En casa de su amiga...
 Y le oí decir,
 estas palabritas:
 —A ti te he de dar
 mantón y mantilla...
 Pero a mi mujer,
 palos y mala vida...
 Me volví a mi casa
 triste y afligida...
 Me puse a coser,
 coser no podía...

Me puse a bordar,
 bordar no podía...
 Y le vi venir...
 Venía diciendo,
 —Ábreme María...
 Que vengo cansado
 de ganar la vida...
 Sé de dónde vienes:
 de casa de tu amiga...
 Me tiró una silla,
 me dejó tendida...».

[*Mariquita la casada*, canción, España]

«Lunes antes de almorzar,
 una niña fue a jugar,
 pero no pudo jugar
 porque tenía que planchar.»

[*Los días de la semana*, canción, España]

- ¿Sabes qué es lo que cantan los niños y niñas en la actualidad? ¿Qué cantabais vosotros cuando erais pequeños? ¿Son las mismas canciones? Tanto si son las mismas como si ha habido cambios ¿a qué crees que se debe?
- ¿Qué mensajes sociales están contenidos en las melodías que se nos enseñan desde que nacemos? ¿Qué significado tienen las letras de las canciones que cantáis en la escuela, en casa o que escucháis en los medios de comunicación y en vuestro tiempo libre?

Te habrás dado cuenta de que los argumentos de *Mavra* y *El pelele* están marcados claramente por las relaciones de género —amor, matrimonio, cómo son las mujeres y los hombres—. Especialmente el final de *El pelele* resulta inquietante. En cuanto a *Mavra* el hecho de que Parasha y Vasili tengan que recurrir a un vil y zafio engaño para poder estar juntos, dice mucho de la sociedad rusa retratada en el libreto. Trabajemos estos conceptos:

- ¿Cómo interpretas el final de *El pelele*?
- En cuanto al papel de la mujer en esta obra de Julio Gómez, ¿crees qué es necesaria la presencia de un hombre para el desarrollo de una mujer en nuestra sociedad?
- ¿Qué se espera de una mujer hoy en día? ¿Y qué se espera de un hombre?
- Busca en el diccionario la palabra «pelele¹».

1 Pelele

1. m. Figura humana de paja o trapos que se suele poner en los balcones o que manta el pueblo en las carnestolendas.
2. m. Traje de punto de una pieza que se pone a los niños para dormir.
3. m. coloq. Persona simple o inútil.

- ¿Te has dado cuenta de que lo más común en *YouTube* es encontrarte a chicas haciendo tutoriales de belleza y a chicos *gamers*? Sin embargo ¿es siempre así? ¿Se perpetúan los estereotipos de género del mundo analógico en el mundo digital?
- Pon en común tus opiniones a este respecto en clase. Debate las diferencias y semejanzas entre los roles de mujer y hombre en la época de las obras de don Julio y Stravinski, y en la época actual.

Piensa que cuando exista la igualdad de verdad entre los hombres y las mujeres de nuestras sociedades será el día en que dejemos de hablar tanto de ello. La educación es libertad.

COSTUMBRES, RITOS Y TRADICIONES

Nuestro diccionario de la Real Academia Española define folclore como el conjunto de costumbres, creencias, artesanías, canciones, y otras cosas semejantes de carácter tradicional y popular.

¿DE DÓNDE VIENEN LAS COSAS?

Así mismo define costumbrismo como la atención que se presta al retrato de las costumbres típicas de un país o región en las obras literarias y pictóricas. Evidentemente extendemos este retrato al que habéis comprobado ya que se hace tanto en *Mavra* como en *El pelele*.

- ¿Os habéis parado alguna vez a reflexionar de dónde provienen las cosas que más os gustan? ¿Sabéis cuáles son sus fuentes?

Utilizamos la palabra «fuente» cuando queremos referirnos al principio, fundamento u origen de algo. Es importante conocer las fuentes de las cosas, nos ayuda a comprenderlas mejor. Y también a respetarlas. Por ejemplo, en el mundo de la Cultura y de sus artistas es importante citar las fuentes, dar las referencias de todo aquello que estemos utilizando en nuestros trabajos o de lo que compartamos en redes sociales. Es una cuestión de propiedad intelectual, de copyright. En español: de derecho de autor.

- Os proponemos trabajar con vuestro profesor en clase sobre varias de las fuentes que rodearon a los artistas que llevaron a cabo la creación de *El pelele*. Las imágenes e historias, fruto de las costumbres, ritos y tradiciones que pudieron inspirarles. ¡Imaginémoslo!

Debajo te sugerimos un listado con las siguientes referencias:

- o Francisco de Goya, *El pelele* (1791-1792). Cuatro mujeres vestidas de majas mantienen a un pelele, símbolo del sexo masculino, mientras se ríen. Se trata de una representación de las mujeres como burladoras de los hombres. Es un juego, practicado durante algunas fiestas populares y un rito de despedida de soltera. Este cuadro está en el Museo del Prado madrileño.
- o Francisco de Goya, *El baile de san Antonio de la Florida o Baile a orillas del Manzanares* (1776-1777). Describe dos majos y dos majas que bailan seguidillas. En un segundo término se observa músicos, un militar y otra maja. Al fondo y apenas visible se vislumbra la iglesia de san Francisco el Grande. También puedes encontrarlo en el Museo del Prado.

- o Francisco de Goya, serie de grabados de los *Caprichos* y de los *Disparates*, así como álbumes de dibujos donde se simboliza el poder de la mujer sobre el hombre.
- o El manto del pelele en Pozuelo de Alarcón. Se celebra todos los 20 de enero desde el siglo XVI en la festividad de san Sebastián. El pelele es una representación bufa del hombre soltero. Las mujeres lo mantienen mientras cantan canciones llenas de ironía y picardía. Los hombres, por su parte, intentan arrebatar al pelele. Cuando lo consiguen salen corriendo con el pelele y lo sumergen en el agua de alguno de los pilones de la localidad. En otras ocasiones lo queman.
- o Fiesta de san Juan Bautista en Ucrania (*Івана Купала*, Ivana Kupala). Se celebra el 7 de julio y marca el final de la primavera y el comienzo del verano. Se celebra siempre al lado de un río o un lago. Se hacen dos peleles con forma de mujer y de hombre. Los jóvenes bailan y cantan alrededor. Después un pelele se quema y otro se ahoga.
- o La fiesta de las candelas de Caminomorisco (Cáceres). Todos los 8 de febrero se quema el *Candelu*, una especie de pelele, en una gran hoguera. El *Candelu* representa el frío y los males del invierno. Al quemarlo se invoca la vuelta del sol para tener una espléndida primavera.
- o Fiesta del *Perico* de Canfranc y del *Peirote* en Banaguás (Huesca). El último día de las fiestas de Canfranc se juzga al *Perico*, un muñeco que simboliza la abundancia. Al sacrificarlo públicamente se cree que se trae prosperidad al pueblo. En Banaguás se hace lo mismo, solo que al pelele lo llaman *Peirote*.

STRAVINSKI, LA NUEVA MÚSICA DEL SIGLO XX

Si conoces a algún músico profesional que sea miembro de una orquesta te proponemos que, cuando surja la ocasión, le preguntes su opinión sobre cómo están escritas las partituras que compuso Ígor Stravinski. No te preocupe si se trata de un violinista, un pianista, un fagotista o un percusionista, da lo mismo. Con un 99,9% de probabilidad todos te dirán que su música está perfectamente escrita. Stravinski era capaz de componer para cada instrumento de la orquesta como si fuera un auténtico especialista en cada uno de ellos. Los dominaba de tal manera que por eso mismo supo llevarlos hasta el máximo de sus posibilidades técnicas y tímbricas, consiguiendo con ello texturas y colores orquestales que marcan una nueva era en la historia de la música.

SUPERANDO LOS LÍMITES DE LO ESTABLECIDO

Un ejemplo perfecto es el comienzo de su gran obra *Le Sacre du Printemps* (*La consagración de la primavera / The Rite of Spring*, 1913) en la que el fagot «canta» con un color bellísimo y poco habitual al sonar con unas notas muy agudas, en una tesitura bastante extrema para ese instrumento.

- Observa aquí el fragmento de la *particella* de fagot en la *Introducción* de la Primera Parte de la obra, titulada *Adoración de la tierra*. Fíjate en cómo las notas del fagot están situadas fuera del pentagrama, muy por encima. Son notas muy agudas, con líneas adicionales.

Igor Stravinsky The Rite of Spring

PREMIÈRE PARTIE

FAGOTTO I

L'ADORATION DE LA TERRE
Lento tempo rubato

Colla parte
Solo ad lib.

poco accel.

T^oI

in Tempo Più mosso

poco più f

1 4 3 1 6 3 6 6

Clara Trill. Clar. pier. Cap. Ing.

Escucha ahora la música. Al mismo tiempo lee la partitura, siguiendo con la mirada la melodía del fagot (tu profesor de música o alguno de tus compañeros que sepa leer música en un nivel avanzado puede ayudarte a seguir con la vista cómo las notas van sonando mientras avanzan los compases).

Puedes escuchar la música en este enlace de *Spotify*, en una versión a cargo de la Orquesta Nacional de España y la dirección de Josep Pons:

<https://open.spotify.com/track/1osJEYAL0XR62I5XL7twx>

Stravinski saca punta a todos los instrumentos y se atreve a utilizarlos de manera diferente a la habitual: utiliza por ejemplo un flautín, de timbre muy agudo, para hacer las funciones de un acompañamiento musical en lugar de ser el responsable de la melodía. Los instrumentos no son utilizados para tocar la música que habitualmente se escribe para ellos. Partiendo de esta premisa ¿crees que se puede hacer música con otras cosas que no sean instrumentos? Es más: ¿a qué suena la basura? Sí, has leído bien. ¿Puedo hacer música con ella?

Te proponemos realizar por grupos dos tipos de trabajo de investigación:

- o Los grupos de alumnos de la primera categoría debéis buscar información sobre las *orquestas de la basura* y no únicamente centrándose en cómo se construyen instrumentos con latas viejas u otros desechos, sino sobre la filosofía y contexto que sustenta cada uno de esos apasionantes proyectos. Haced un *PowerPoint* sobre vuestra investigación para poder exponer vuestras conclusiones a vuestros compañeros.
- o El segundo bloque investigareis igualmente sobre el tema, pero centrándose en la organización de un taller de construcción de instrumentos con objetos reciclados. En próximas clases enseñareis el fruto de vuestras investigaciones y experimentos al resto de vuestros compañeros, hablando del proceso creativo que habéis tenido que llevar a cabo. Y, por supuesto, ¡sería fantástico ofrecer una muestra o pequeño concierto con vuestras creaciones!

VERSIONES Y RECUPERACIONES

La consagración de la primavera es también una obra escénica. Y coincide con la ópera *Mavra* en que ambas fueron compuestas para la compañía de Diáguilev. En el caso de *La consagración* —y por tratarse de un ballet— la coreografía corrió a cargo de Vaslav Nijinski. En el caso de *Mavra* os recordamos que fue Bronislava, la hermana de Nijinski la autora del montaje teatral. No podemos ofreceros una versión fidedigna de lo que pudo ser el estreno de *Mavra* en París pero sí, en cambio, la versión de Nijinski del estreno en 1913 de *La consagración*. ¡Imaginémoslo!

Gracias al Théâtre des Champs-Élysées en 2013 se estrenó en París una nueva producción de *La consagración de la primavera* —según una versión reconstruida en 1987— en base a las notas y bocetos de los bailarines originales y de sus memorias. Con la suerte de contar además con los increíbles Ballet y Orquesta del Teatro Mariinski de San Petersburgo, bajo la dirección del maestro Valery Gergiev. Es decir, los herederos de los músicos que conformaban los *Ballets Rusos* de Diáguilev.

Os animamos a visionar y escuchar esta versión del rito de una tribu de la prehistoria rusa, con los ojos del Nijinski y Stravinski de 1913, disponible en *YouTube*:

<https://www.youtube.com/watch?v=BryIQ9QpXwI>

Pero... ¡El mundo de la escena es infinito! Comprobad ahora cómo es posible versionar una y mil veces la misma maravillosa música pero bajo la visión de un nuevo equipo artístico. Nuevo vestuario, nuevos músicos, nuevos bailarines, nueva escenografía, nuevo coreógrafo.

En esta ocasión os ofrecemos visionar la versión psicodramática de *La consagración* a cargo de la gran coreógrafa alemana Pina Bausch —figura pionera de la danza contemporánea— en la que emociones, movimientos corporales, escenografía y sonido se entremezclan de un nuevo modo. La obra de Pina será de una fuerte influencia en las generaciones que la suceden:

<https://www.youtube.com/watch?v=NOTjyCM3Ou4>

- ¿Qué versión os ha gustado más? ¿Cuál de las dos os ha impresionado más?
- ¿Qué historia nos están contando sus autores? ¿De qué emociones nos están hablando? Vamos a realizar el siguiente ejercicio:
 - o Escribe en un pequeño trozo de papel (por ejemplo, un cuarto de un folio) 5 palabras que describan las sensaciones que has tenido al escuchar y ver la versión de *La consagración* de Pina Bausch.
 - o Cuando las hayas escrito arruga el papel y haz una bola.
 - o A la orden de tu profesor: «Un, dos, tres, ¡YA!»... ¡Lanza la bola al aire para que la coja al azar algún compañero de tu clase!
 - o Como tú habrás recogido otra bola de papel de otro compañero, ábrela y lee para ti las 5 palabras sobre lo que el otro ha sentido. ¿Coinciden con la tuyas? Puede que alguna sí... ¿O no coincide ninguna? Pero... ¿Es que no habéis visto la misma obra?
 - o El profesor os irá pidiendo que leáis las diferentes palabras para poder debatir sobre los diferentes sentimientos y las diversas lecturas que tus compañeros y tú habéis hecho de esta música increíble.

LA ÓPERA Y SUS ENREDOS

- Trabajemos ahora con *Mavra*. Antes de escuchar su música ¡hagamos una lectura colectiva del libreto en clase! Dividid el texto en los 13 números en los que está dividido el texto. Repartid los papeles de cada número entre diferentes compañeros cada vez. Cada intervención tendréis que leerla en voz alta por lo que cuando te toque tu turno muestra interés por lo que lees y proyecta la voz hacia tu público, y no hacia el suelo o hacia el papel. No leas rápido, controla adecuadamente la respiración y haz énfasis en las palabras clave para que tu tono no resulte monótono. Y, sobre todo, disfruta de tu intervención. ¡Seguro que lo vas a hacer genial!
- Veamos ahora una versión de *Mavra* disponible en Internet. Se trata de una producción de la Ópera Nacional de París con dirección de escena e iluminación de Humbert Camerlo, escenografía y vestuario de Carlos Cytrynowski y dirección musical de Alexandre Polianichko, a cargo de la Orquesta de la Ópera Nacional de París. Esta versión coincide con la primera representación de *Mavra*, en 1922, en que ambas se estrenaron sobre el mismo escenario, el Palais Garnier de París. Está cantada en ruso, el idioma original del libreto de Borís Koynó. Pero como los subtítulos también están en ruso... La propuesta es que después de leer colectivamente en clase cada uno de los números del texto, justo después de la lectura, visionéis dicho número en el siguiente enlace. Así será muy fácil saber qué es lo que están diciendo los cantantes.
<https://www.youtube.com/watch?v=YtkBGFAY9hc>
- Si fuiseis vosotros los responsables de la propuesta escénica de *Mavra*, ¿cómo la plantearíais? ¿Sería de estilo historicista como la que acabáis de ver? ¿O de corte más contemporáneo como la de Pina Bausch? De hecho, ¿la escena podría tener lugar en 2015?

Trabaja en grupos sobre vuestra nueva producción de *Mavra* y preparad un dossier que podáis presentar ante vuestros compañeros en *PowerPoint* o en otros programas de presentaciones más dinámicos como *Prezi*. Tendréis que trabajar realizando bocetos de la escenografía, del vestuario y caracterización de cada uno de los personajes, y describir cuál es vuestro plan de dirección de escena. Atrevedos a poner vuestro sello personal y planteaos si queréis ser fieles a la versión original o si queréis romper con la versión más conservadora.

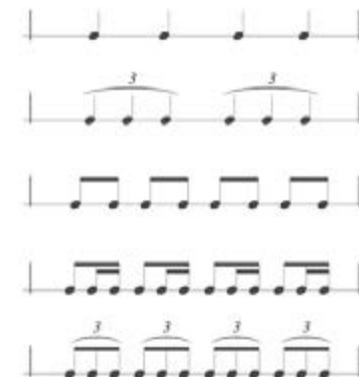
EL REVOLUCIONARIO USO DEL RITMO

Stravinski es la puerta de entrada a la música moderna. Liberó el ritmo en la música. Por ejemplo, recuerda como sonaba *Los augurios primaverales*, *Danza de las adolescentes* de *La consagración de la primavera* (justo después de la introducción donde nuestro protagonista principal era el fagot). En este frenético movimiento el ritmo es el elemento más importante de la pieza y tiene carácter de danza ritual. Stravinski escandalizó a su público la noche del estreno con esa nueva música, una jungla sonora caótica para muchos de los asistentes. ¡Hubo hasta puñetazos entre algunos de ellos!

- Practiquemos el ritmo mediante un juego de palmas sobre vuestra mesa de clase. Escuchad y fijaos atentamente en el juego de los «sietes» con las chicas de *Splash Games*:
<https://www.youtube.com/watch?v=3knQAUN1kcY>

¿Os animáis ahora vosotros? Además de ser capaces de hacer música con los elementos más básicos a vuestro alcance (manos y mesa) comprobareis qué divertido es.

- Stravinski era el rey de las polirritmias. Os recordamos que la polirritmia consiste en ejecutar dos o más ritmos musicales diferentes de manera simultánea. ¡Manos a la obra! Divide la clase en 5 grupos y practica separadamente cada una de las líneas rítmicas que te presentamos debajo de estas líneas. Podéis hacer percusión dando palmas, percutiendo vuestras palmas sobre la mesa, con vuestro pie sobre el suelo, chasqueando los dedos o combinando por series cada una de las opciones. Seguro que se os ocurren muchas más para poder enriquecer la sonoridad del ritmo final resultante. Podéis también combinar los ritmos con el sonido de vuestra voz. ¿No es genial cómo suena?



¿Qué sientes al formar parte de un grupo de músicos de percusión? ¿Sabes lo que es una batucada? Se trata de un grupo de percusionistas que habitualmente interpretan varios estilos musicales afrobrasileños. Tiene su origen en las culturas africanas donde la presencia de los tambores es de gran importancia en la celebración de fiestas populares. Aquí tenéis un ejemplo de un grupo colombiano de batucada, Aainjaa, que además se caracteriza artísticamente para sus actuaciones (uso de un vestuario, maquillaje y peluquería específico) e incorpora movimientos coreográficos.

https://www.youtube.com/watch?v=CNW_qhfNmtI

CÓMO HACER TEATRO EN LA ISLA DEL DIABLO

En una producción escénica muchos elementos son importantes. El éxito del proyecto está en la conjunción de muchas cosas, muchos esfuerzos, mucho tiempo, muchas personas. Un equipo compuesto por un gran número de técnicos y artistas, todos enfocados hacia un objetivo común y trabajando unidos para crear un espectáculo, una obra de arte viva que encuentra su sentido final al compartirse con los espectadores, con el público.

Nos gustaría resaltar ahora una figura que forma parte de nuestro programa protagonista: Cipriano de Rivas Cherif, uno de los grandes hombres del teatro español. En su biografía te hemos contado que fue encerrado en el penal de El Dueso —apodado *La isla del diablo*— entre 1942 y 1946, por razones políticas. Al principio no quiso ser partícipe de ninguna actividad de la prisión como señal de total oposición a colaborar con el régimen franquista. Pero fue más fuerte su pulsión creativa, al recordar los tiempos en los que lideró la TEA, el Teatro Escuela de Arte, paralizado tras estallar la Guerra Civil Española. Con 30 presos creó la TEA de El Dueso, llegándose incluso a abrir sus representaciones al público. El trabajo realizado allí durante cuatro años fue increíble hasta... La llegada de un nuevo alcaide, quien acusó a Rivas Cherif de un absurdo complot revolucionario internacional encerrándolo en una celda de castigo. Cipriano escribió:

Una de las formas características de la evasión espiritual es el arte en sus diversas manifestaciones. De todas las formas artísticas, el teatro viene a ser la evasión por excelencia...

¿Qué opinas de sus palabras? ¿Alguna vez has utilizado la música, el cine, la literatura, la pintura, el teatro o el resto de manifestaciones artísticas buscando evadarte por alguna razón?

¿Es importante que exista el arte? ¿Tiene sentido? ¿O lo consideras algo de lo que se puede prescindir porque hay cosas más primordiales?

¿Conoces algún caso o programa de tipo social en el que la práctica de cualquier manifestación artística sea el medio para que determinados colectivos superen situaciones o contextos psicosociales difíciles?

El Centro Dramático Nacional (CDN) quiso dar un justo reconocimiento a Rivas Cherif creando un laboratorio de actores que lleva su nombre, Laboratorio Rivas Cherif, un espacio de libertad creadora que te invitamos a conocer a través del siguiente vídeo:

<https://www.youtube.com/watch?v=Vlkoet-txic>

Francisco de Goya.

El pelele. Cartón para tapiz
(óleo sobre lienzo), hacia 1792. (P0802)
Museo Nacional del Prado (Madrid)



ACTIVIDADES POSTERIORES

LA CRÍTICA MUSICAL

Esperamos que os haya gustado la función de *El pelele* y *Mavra* en el escenario de la Fundación Juan March. Un gran equipo técnico y artístico ha trabajado mucho hasta el día del estreno. Pero ningún proyecto artístico se completa hasta que llega a su audiencia. Julio Gómez estaba convencido de que sin el contacto del público, «todo trabajo artístico está condenado a la esterilidad y a la muerte».

Además de compositor, don Julio fue un popular crítico musical. Entre 1918 y 1936 escribió para varios diarios madrileños (*La Jornada*, *La Tribuna* y *El Liberal*), así como para la revista y editora de música *Harmonía* (1916-1959). Fue uno de los críticos más leídos en Madrid y tenía como oponente a su colega Adolfo Salazar de *El Sol*. Se enfrentaban por defender diferentes visiones del «problema musical de España». Salazar creía que la solución estaba en el extranjero (principalmente en Francia donde, como hemos visto, músicos de todo el planeta, como Stravinski, desarrollaron sus carreras artísticas). Sin embargo Julio Gómez defendía que la solución estaba en profundizar en las raíces de la tradición nacional.

No es fácil hacer una crítica. Se trata de un examen o juicio que se expresa de manera pública sobre un espectáculo, libro, un disco... ¡Y eso es algo que requiere compromiso y responsabilidad! Hay que combinar conocimiento en la materia con gusto personal y objetividad, estar falto de prejuicios y dominar la expresión escrita. ¡Vamos a practicar!

Escribe una breve crítica sobre tu experiencia asistiendo a nuestro espectáculo. Tu valoración positiva o negativa debe de tener una argumentación que la sustente. Te sugerimos la siguiente estructura:

- o Título.
- o Presentación. Tienes que escribir los datos de la obra: su título, su autor, la fecha y el lugar de la función, quiénes son los organizadores...
- o Resumen. Describe en qué consiste el espectáculo, su contenido y cómo está presentado.
- o Comentario crítico. Expresa ahora tu opinión argumentando cada aspecto, qué te ha gustado, con qué no estás de acuerdo, qué crees que la función ha aportado...
- o Conclusiones.

Sería fabuloso que nos hicieras llegar al Departamento de Actividades Educativas y Culturales del Teatro de la Zarzuela tu crítica, a través de tu profesor. Para nosotros es importante y enriquecedor conocer tu opinión. ¡Muchas gracias!

FIN DE FIESTA

Por último... ¿Sabes lo que es un fin de fiesta? En el mundo de la música se refiere a una actuación extraordinaria con la que se finaliza un espectáculo. Es los tablaos flamencos es muy habitual hacer un fin de fiesta, en el que todos los músicos que han participado salen por turnos a bailar, en medio de un ambiente festivo y alegre.

¡Hagamos un fin de fiesta nosotros también! Y para ello, celebrémoslo dando unas palmas propias de uno de los palos del flamenco, la seguidilla, presente en la partitura de *El pelele* de don Julio. Se conoce como «palo» a cada una de las variedades del cante flamenco. La seguidilla es el palo con más elasticidad métrica de todos los cantes de su familia.

La cuenta usada en el baile flamenco para marcar el ciclo de 12 de la seguidilla es la siguiente:

| | | | | | | | | | | |
> > > > >
un dos tres cuatro cinco

Esta manera de contar proporciona una división del ciclo en cinco tiempos desiguales; los dos primeros y el último de subdivisión binaria, y el tercero y el cuarto de subdivisión ternaria, todos ellos acentuados.

Si se indican las subdivisiones con puntos y la cuenta con números árabes, el esquema sería el siguiente:

1 . 2 . 3 . . 4 . . 5 .

Dicha la teoría ¡vamos allá con la práctica! Haced hueco en el mobiliario de vuestra clase para poder colocaros en forma de círculo. Practicad la sucesión de series de 12 palmadas acentuando las indicadas en el esquema. Cuando esté dominado comenzad el fin de fiesta en el que —mientras todos dan palmas— los que os animéis podéis «salir» al centro del círculo a bailar improvisadamente, cantar o dar palmas al ritmo. Se trata de divertirse y de celebrar todos juntos la maravilla de la música realizada en conjunto.

Muchas gracias por vuestra dedicación e interés. Esperamos que todo lo leído, visto y aprendido en este cuaderno didáctico os haya servido para disfrutar un poco más del mundo de la música. Y como decía Cayetana: «¡Y olé con olé, y ele con ele!».

REPARTOS

[PROGRAMA DOBLE]

EL PELELE

CAYETANA

Susana Cordón **Soprano**

MAVRA

PARASHA

Susana Cordón **Soprano**

LA MADRE

Marina Makhmoutova **Mezzosoprano**

LA VECINA

Anna Moroz **Mezzosoprano**

EL HÚSAR (MAVRA)

José Manuel Montero **Tenor**

FIGURACIÓN

Rafael Rivero, Marina Makhmoutova, José Manuel Montero, Anna Moroz, Roberto Balistreri

FICHA ARTÍSTICA

Dirección musical y piano

Roberto Balistreri

Dirección de escena

Tomás Muñoz

Movimiento escénico y baile

Rafael Rivero

Diseño de escenografía

Tomás Muñoz

Diseño de vestuario

Gabriela Salaverri

Diseño de iluminación

Tomás Muñoz y Fer Lázaro

Coordinación de producción

Celia Lumbreras

Ayudante de dirección y escenografía

Cristina Martín

Ayudante de movimiento escénico

Rosa Zaragoza

Regiduría

Álvaro Renedo

Máscaras y pelele

The Root Puppets

Realización de escenografía

Scnik

Realización de vestuario

Stöck y fondos del Teatro de la Zarzuela

Sastrería y caracterización

Moisés Echevarría

Coordinación de vestuario

Rosa Engel

Realización de vídeo

Mario Domínguez

Técnico de iluminación

Fer Lázaro

Técnico de sonido

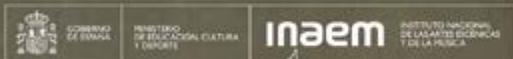
María Rodríguez-Mora

Sobretítulos

Mario Muñoz



TEATRO DE
LA ZARZUELA



TEATRODELAZARZUELA.MCU.ES